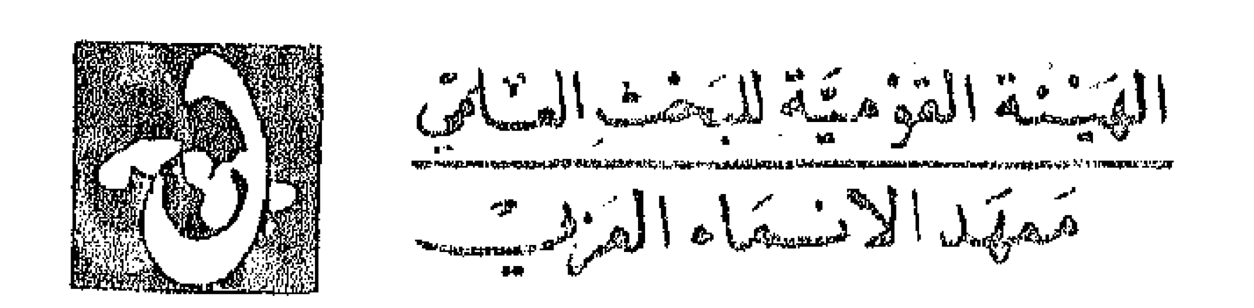
الدراسات الأدبية

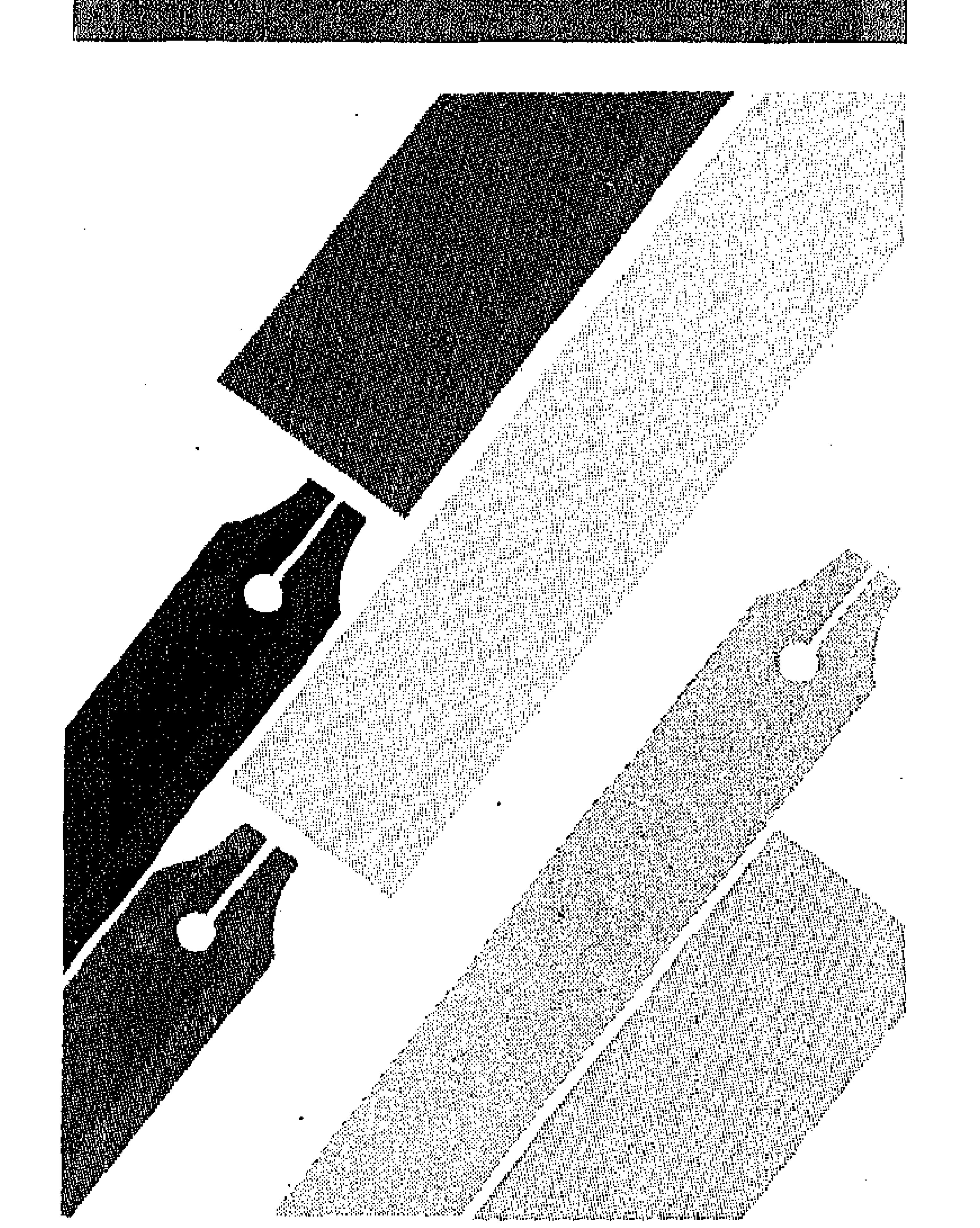




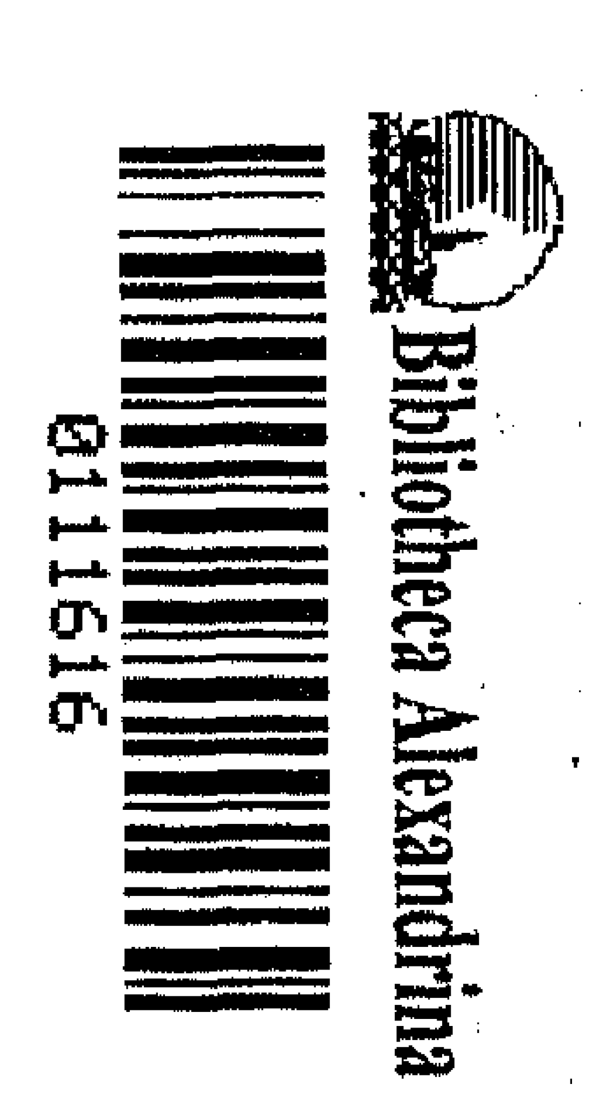
الخيال الرمزي

كولريدج والتقليد الرومانسي

ج. روبرت بارت، اليسوعي



ترجمة
د. عيسى علي العاكوب
مراجعة
د. خليفة عيسى العزابي



الخيال الرمزي

معهد الإنماء العربي

الخيال الرمزي

كولريدج والتقليد الرومانسي

ج. روبرت بارت، اليسوعي

ترجمة
د. عيسى علي العاكوب

مراجعة
د. خليفة عيسى العزابي

الدراسات الأدبية

1992

معهد الانماء العربي
ص.ب ١٤/٥٣٠٠
بيروت

الهيئة القومية للبحث العلمي
ص.ب ٨٠٠٤ ـ طرابلس
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

دار الكتب الوطنية/ بنغازي
رقم الايداع 908 / 90

الغلاف: طلال حاطوم

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

مُقَدِّمَة المُتَرجِم

الحمد لِلّه ربّ العالمين، والصلاة والسلام على نبيّه الهادي الأمين. اللهمّ بك أستعين وبك أستبين، وعليك أتوكّل.

أما بعد، فقد كان لاهتمام كاتب هذه السطور بالدراسات الرومانسيّة عند بعض الدارسين الغربيين أكثرُ من باعث: لعلّ أظهرها أنّ النتاج الشعري الرومانسي وما قام حوله من دراسات قريبٌ من ينابيع نفسه، وهو مما يستهويه ويجد فيه إجابات عن كثير مما يعرض له من تساؤلات. وهي إجابات تصيب وتخطىء، شأن الفكر الإنساني في تماسّه مع المطلق ومحاولته تعرّفه والأنس به. وينتظم في سلك صلتي بالدراسات الرومانسيّة ترجمتي من قبلُ كتابَ «الرومانسيّة الأوروبيّة ـ تعريف بالذات»، الذي جعلتُ عنوان معرَّبه: «الرومانسيّة الأوروبية بأقلام أعلامها»، وهو ما أرجو أن يجد سبيله إلى أيدي القرّاء هذا العام بعون اللّه.

على أنّ الكتاب الذي يمثُل بين يديك أخي القارىء من لُبَاب الكتب التي تنحو هذا المنحى؛ إذ يتناول قضيّة من قضايا الفنّ الشعري عند الرومانسيين. ويعالج فيه مؤلّفه ج. روبروت بارت، الأستاذ في جامعة ميسوري في الولايات المتحدة، قضيّة الخيال الرمزي عند الشعراء الرومانسيين، وخاصة كولريدج و وردزورث. أما الرمز عند كولريدج، فيربطه بالأسرار المقدّسة في المسيحيّة، إذ

يقوم بفعل شبيه بفعل السرّ المقدّس في نفوس المؤمنين. ويحدّد المؤلّف الفارق الدقيق بين الرمز (Symbol) وكلّ من المجاز (Metaphor) والقصة الرمزيّة (Allegory). ويخلص إلى القول إنّ الرمز هو السبيل الوحيدة لعناق المطلق. ويميّز بين ضربين من الشعر يسمّي أحدهما شعر لقاء (Encounter)، ويسمّي الثاني شعر إشارة (Reference). ويمثّل للأول بشعر لوردزورث وكولريدج. وشعر اللقاء هو شعر الرمز الذي يصدر عن رؤية شعريّة قائمة على إدراك العلاقات المتبادلة والعميقة والمتأصّلة بين الفكر والشعور، وبين العقل والطبيعة، وبين الطبيعة والمتعالي. ويرى مؤلّف الكتاب أنّ وردزورث يمثّل في شعره أنموذجاً مثاليّاً لهذه الرؤية. وإنْ كان كولريدج صاحب الفضل الأوّل في هذا لكنّ جمهرة شعره شعرُ إشارة، شعر مجاز، إذ يشير إلى أشياء، وأشخاص ومشاعر، وحقائق روحيّة، لكنّه لا يلاقيها، أو يساعدنا في لقائها، وهو ليس بشعر رمز. والفارق بين الرمز والمجاز: أنّنا في المجاز نكون مدركين أوّلاً الاختلافات بين الأشياء المشار إليها. أما في الرمز، فنكون مدركين أوّلاً الوحدة؛ ولا نغدو، إلّا تدريجيّاً، مدركين تعقيده. وقد اعتقد كولريدج أنّه لا بدّ من إعادة إيجاد الحساسية الموحَّدة التي افتُقدت، هذه الحساسيّة التي أساسها تعانُق الفكر والشعور وائتلافهما، ثم جاء ديكارت وأضرابه ليفصلوا بين عنصريها الأساسيَيْنْ هذَيْن. ورأى كولريدج أنّ السبيل الوحيدة لإعادة إيجاد هذه الحساسية الموحّدة، إنما هي الرؤية الدينيّة. وأنّه من دون هذه الرؤية الدينيّة لن يكون في وسع الإنسان إدراكُ جمال العالم وشفافيّة السرمدي عبر الزائل وفي الزائل.

وتعالج أخرى هذه المقالات قضيّة السياق الديني للرمز، وذلك بعد فقد الأشياء والكلمات بُعْدَها المقدّس، وحيث صارت الحداثة الأدبيّة تعبّر عن إحساس بالضياع والعزلة، نظراً إلى أنّ الإنسان، كما يقول المؤلّف، يُفْصَل عن الطبيعة، وعن الناس الآخرين، وعن اللّه. وإنّه من خلال الرمز وحدَه يستطيع الشاعر أن يعبّر عن المتعالي والرّوحي في التجربة الإنسانيّة.

وقد يسَّر المُعينُ، جلّ وعلا، أن أنقل هذا الكتاب إلى العربيّة قاصداً من ذلك إلى أن أقدّم إلى القارىء ضرباً من الدراسات العميقة التي تتناول لوناً شعريّاً متميّزاً هو «الشعر الرومانسي» الإنكليزيّ. ويأنس القارىء هذه الأيام عودةً واضحة المعالم إلى الاهتمام بالتراث الشعري الرومانسي وقراءته قراءة جديدة لدى عدد كبير من الدارسين الغربيين، على نحو ما نجد للبرفسور أبرامز، والبرفسور نورثروب فراي، والبروفسورة لِلْيان فرست، التي كنا ترجمنا كتابها «الرومانسيّة الأوروبيّة»، الخ . . .

ولعلّه من المهم أن أشير ههنا إلى أنّ من مقاصدي في الترجمة أن أسهم، أيّاً كانت درجة إسهامي، في تخفيف وطأة حاجز اللغة الذي يفصل بين القارىء العربيّ وما يكتب أساتذة الجامعات والنقّاد الغربيّون في شؤون الأدب والثقافة. ويتضمّن هذا الحرصَ على تخليص القارىء العربي من حرفيّة النصّ الأجنبي وطبيعة أدائه المباينة لنظيرتها في لغتنا العربيّة. وذلك ما نلحظ أنّ جمهرة ما يترجَم لم تنج منه. فإن أضيف إلى ذلك جرأةٌ على العربيّة وتعدٍّ على حدودها، جاءت الترجمة لتقول إنني خَلْق آخر، ولا وشيجة تربطني بالأصل. وابتغاء تجنّب ذلك وجدتني، أثناء الترجمة، بين تيارين: الحرص على تحصيل المؤدّى الدقيق للمادة المُراد ترجمتها، ثم إخراج هذا المؤدّى كاملاً وفق منطق العربيّة وبيانها، ما استطعت إلى ذلك سبيلا. ولستُ أزيد القارىء كبير معرفة إن أنا قلت إنّ المترجم يظلّ قليلَ الرضى عن صنيعه، دائبَ الرغبة في تجديد صياغته، خاصة حين ينزع عنه ربقةَ النصّ في صورته الأصليّة بلغته الأولى، ويعود إلى مترجَمه بعد حين.

وإذا ما كان عقل القارىء وتفكيره نصبَ بصيرة كلّ مؤلّف ومترجم، فإنني أشكر ربّي - جلّ وعلا - الذي له الفضل كلّه، وله الأمر من قبلُ ومن بعدُ، وأضرع إليه أن يفيد بصنيعي القارىء الكريم، وأن يجعل هذا العمل، وسائر ما هيّأني لعمله، خالصاً لوجهه الكريم، والحمد للّه ربّ العالمين.

طرابلس الغرب (الزنتان) شتاء 1990 م **عيسى علي العاكوب**

مُقـَــدِّمَة المؤلِّفــ

لا يظهر كتابٌ إلى الوجود هكذا من فراغ ـ وأجدني مدفوعـاً إلى أن أضيفـ ـ خـاصة حـين يكون الكتـاب عن كولـريدج. ولقـد كـثرت الـدراسـات المتصلة بكولريدج في السنوات الأخيرة، وتباينت كثيراً، إلى حدّ أنّ المرء قد ييأس أحياناً من متابعتها. وقد يشعر المرء بأنه عاجزٌ حتى عن أن يضيف إلى مجموعها اقتراحاً متواضعاً كهذا.

وأحسب، رغم ذلك، أنّ هناك حاجةً إلى التنبّه الجدّي إلى مسألة الرمز عنـد كولريدج. وقد عرضتُ للمشكلة، أصلاً، في سياق دراستي الأولى: «كولـريدج والعقيدة المسيحيّة»، وقد انتهيت إثر ذلك إلى الاستيقان من أنّها تقف في صميم مسعاه الفكريّ الكليّ، سواء أكـان ذلك في الشعـر أم في النقد أم في الفلسفـة. على أنّ هذا الكتاب لن يحلّ سـائر المشكـلات، بل ربمـا لا يفصح عنهـا جميعاً؛ لكنّه، في أسوأ التوقّعات، سيقّدم بداية.

وقد وسّعتُ، فضلاً عن ذلك، ميدان هذه الدراسة ليتجاوز كولريدج نفسه ـ إذ وردزورث أنموذجه الممتاز في ما يتّصل بشعر الخيال الرمزي ـ ابتغاء الـوصول الى بعض المبادىء العامّة التي تحكم الشعر الـرومانسيّ نفسـه. وقد نحـوتُ هذا النحو لما بدا لي من أنّ المظاهر الرمـزيّة، ومن ثمّ (في رؤيـة كولـريدج) المـظاهر الـدينيّة عنـد الشعراء الـرومـانسيـين، كثيـراً مـا أُهملت أو صُرفت عن وجهتهـا

الصحيحة؛ ويحدوني أملٌ، في عمل يعقب هذا، إلى استقصاء هذه المبادىء العامّة على نحو أكثر تفصيلاً.

وإنّ إقرار الإنسان بما عليه من ديون وأفضال للآخرين، لواجبٌ في أدائه كثير من الغبطة دائماً. وعليّ أوّلاً أن أشكر لهيئتيْ مكتبتين مساعدتهما النبيلة: مكتبة كولريدج في هارفارد، ومكتبه إلْس في جامعة ميسوري ـ كولومبيا. فإسهامهما لا يقدّر. وأنا ممتنّ أيضاً لأمين مجموعة بيرغ (Berg Collection)، في مكتبة نيويورك العامّة لسماحه لي باقتباس مقطعين من مذكّرة لكولريدج لمّا تنشر بعد.

وأجدني مسروراً بأن أشكر للوقف الوطني لخدمة العلوم الإنسانيّه، والمجلس الأمريكي للجمعيّات العلميّة لمنح الصيف، منذ بضع سنين خلت، البدء بدراسة تأليف هذا الكتاب. وقد ساعدتني أيضاً منحة بحث من كلية هارفارد، ومنحة مجلس البحث في مدرسة الدراسات العليا، في جامعة ميسوري ـ كولومبيا.

وقد أذن لي محرِّرو مجلّة «دراسات في الرومانسيّة» بكياسة بالغة، بأن أفيد ـ فيما عدا الفصل الأوّل من هذا الكتاب ـ من مقالة ظهرت أوّل مرّة في المجلّة. فأشكر لهم إذنهم الكريم.

وعليّ أيضاً أن أضيف شكري مساعدة ضاربة الآلة الكاتبة النزرة الأخطاء والتي لا تشكو الإعياء، السيدة مارثا روبنسون، ثم مساعدة سوزن دارلي القيّمة في عمليّة الفهرسة.

أما أفضال الزملاء فكثيرة. فالبرفسوران و.ج. بيت، وديفيد بركنز من جامعة هارفارد، والبرفسور فيليب س. رول، اليسوعي، من جامعة ديترويت، قرأوا جميعاً النسخة الأولى من المخطوط، وأسدوا أفضالاً كثيرة، لا تتمثّل بالتشجيع فحسب، بل بالنقد الشامل والمقوِّم. وترجع أفضال هؤلاء الأصدقاء الثلاثة عليّ إلى أمد بعيد، وتمتدّ إلى أبعد من إعداد هذا الكتاب.

وأودّ أن أضيف كلمة شكر خاصّة للبروفسور توماس مكفارلن من مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك، الذى تحدّثتُ إليه كثيراً، خلال السنوات الماضية هذه، في شأن كولريدج والمعلومات المتصلة به.

وأخيراً فإنّ زملائيّ في جامعة ميسوري كانوا كرماء في تشجيعهم ودعمهم، وكذا في مشورتهم. وعليّ أن أذكر خاصة البرفسور هَوَرْد هِنكل، زميلي في الدراسات الرومانسيّة، والبرفسورين هَسْكل هِنّانت وكاتربن نيل سارك، العلماء بأدب القرن الثامن عشر، الذين قرأوا المخطوط كلّه أو بعضه، وقدّموا اقتراحات قيّمة في سبيل تهذيبه. فلهم ولزملائي الآخرين في كولومبيا أشكر بعمق مناقشتَهم ونصحهم، ولكن أشكر، قبل كل شيء، صداقتهم.

كولومبيا - ميسوري

كانون الثاني 1976 ج. ر. ب

فهرس موضوعات الكتاب

الفصل الأول

الرَّمْزُ بوصْفِهِ سِرّاً مُقَدَّساً

حين نضع في الحسبان كيف كتب كولريدج، وهـو صغير نسبيّـاً، عن الرمـز بوضوح، يكون رائعاً أن يكون مثل هذا أساسيّاً في تفكيره. والحقّ أنه كثيراً مـا قال إنّ واحداً من أهدافه الرئيسة إنما كان تعليم المفكّرين الإنكليز ـ سواء أكانوا متزمّتين في اليمين أم عقلانيين في اليسار ـ أنّ ثمّة برزخاً بين الحـرفي والمجازي. وفي أُخريات تفكيره خاصة، ولعلّ ذلك كان في السنـوات من 1815 إلى 1834، كثيراً ما يبدو الرمز حاضـراً. وسواء أكـان يتحدّث عن الفكـرة، أم عن المنهج، أم الإيمان، أم الشعر، وحتى حين لا يستخدم كلمة رمز، يبـدو المفهوم مـوجوداً هناك دائماً مترصّداً عند «حافة الانتباه». ورغم ذلك، حاول نفر قليل من النقاد أن يمسكوا بزمامه بإحكام، على الأقلّ بقدر ما نجده خارج سياق الشعر نفسـه. لكنّه خارجَ سياق الشعر والنظريّة الشعريّة بالضبط، أحسب أنّ علينا أن نبحث عن معرفة المعنى العميق لفكرة كولريدج عن الرمز.

وتـظلّ البؤرة الكـلاسيّـة، في «The Statesman,s Manual»، خـير مكـان للبدء. وههنا، في دراسته الكتابَ المقدّس وطبيعةَ الحقيقة في الكتاب المقـدّس، يُكـثر كولـريدج من التمييـز بـين القصـة الـرمـزيّـة «allegory» (أو الاستعـارة metaphor) والرمز «Symbol»:

«إنّـه لمن نكـد العصر الـراهن أن لا يُقَـرّ بـوجـود وسيط بـين «الحـرفي»

و «المجـازي». فإمّـا أن يتحتّم وأدُ الإيمـان في الحـرف الميت، وإمـا أن يُغتصب اسمه ومقامه الرفيع من جانب نتـاج زائف للفهم الآلي، الذي يمـزج، في غمرة عمى الرضى عن النفس، الرموز والقصص الرمزيّة. ومـا القصة الـرمزيّـة الآن إلّا تـرجمة لأفكـار مجـرّدة إلى لغـة تصـويـريّـة، ليست هي نفسهـا غـير تجـريـد لموضوعات الحواس؛ والوجود الأوّل أكثر تفاهة حتى من ممثّله الزائف، وكـلاهما معاً وهميّان فضلاً عن أنّ أوّلهما لا شكل له. ومن وجهة أخرى، . . . يميِّز الرمـز من خلال انكشاف الخاص في الفردي، أو العـام في الخاص، أو السرمـدي من خلال الزائل وفيه. وهو دائماً ينضح بالحقيقة التي يقدّمها واضحة؛ وبينـما يُظهـر الكلّ، يُبقي الرمز نفسَه جزءاً حيّاً في الوحدة، التي هو ممثلها»[1].

فـما نقطة الخـلاف الحاسمـة، إذن، بين المجـازي، أو الاستعاري الصرف، وبين الرمزي؟ الواضح أنّ الرمز، على غرار ما قد أُشير إلى ذلك كثيراً، «ينضح دائماً بالحقيقة التي يقدّمها واضحة». ونرى هذا أيضاً قبل ذلك بكثير، وذلـك في الرسالة الطويلة، في العاشر من أيلول سنة 1802، إلى وليم سوثبي.

والحقّ أنّـه لا تظهـر كلمة «رمـز»، لكنّ المفهوم مـوجـود بـوضـوح في عقـل كـولريـدج. «للطبيعة اهتـمامها الخـاص، وسيعرف طبيعتـه من يؤمن، ويشعر، ذلك أنّ لكلّ شيء حياة لذاته، وأننا جميعاً حياة واحـدة. وينبغي أن يُجمع قلب الشاعر وعقله، ويُدمجا، بحميميّة، مع المظاهر الكبرى في الطبيعـة ـ وليس فقط أن يُمـزجـا بهـا في محلول ومـزيـج مشعشـع، في صـورة تشبيهـات شكليّـة»[2].

(1) كتيِّب رجل الدولة The Statesman's Manual، في مواعظ لي، طبعة ر.ج. وايت، المجلد السـادس من الأعمال المجمـوعة لصمـوئيل تـايلور كولـريدج، طبعـة كاثلين كـوبرن، سلسلة بلّنجن Bollengen Series، 75، (برنستون، 1972)، ص 30.

(2) رسائل صمـوئيل تـايلور كولـريدج المجمـوعة The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge، طبعـة إيرل لسـلي جريجـز (أكسفـورد، 1956-1959)، 2، 864. وانـظر أيضـاً الملحق C من «كُتيِّب رجل الدولة». «لا أعني بالـرمز Symbol مجـازاً a metaphor، أو قصة رمزيّة (an allegory)، أو أيّ محسّن بلاغيّ آخر، أو صورة من نتاج الوهم، بل جـزءاً عمليّاً وأساسيّاً من ذلـك، هو الجـزء الذي يعـبِّر عن الكلّ» (ص 79). وهنـاك أيضاً منـاقشة ممتعـة للقصة الرمزيّة والرمز في المذكّرة المكتوبة بخطّ يده، والتي لّما تنشر بعد ـ وهي معروفة بمذكّـرة =

والـ «حياة الواحدة داخلنا وخارجنا» في «قيثارة عولس» غير بعيدة إلاّ في الـزمان عن الانعكاس، بعد عشرين سنة، في The Statestman's Manual.

وكـلّ هذا الـذي ذُكر كـاف غالبـاً: فالـرمز، عنـد كولـريدج، ينضـح دائماً بالحقيقة التي يمثّلها. لكنّه تـظلّ هناك مسـألة أكـبر من هذه، ولا يسـأل عنها في الأغلب: ما الذي يأذن لهذا أن يكون على هذا النحو؟

ما هذا الذي تنطوي عليه رؤيته للحقيقة فيسمح له بأن يـرى «حياة واحـدة داخلنا وخارجنا»، ليؤكّد ضمنـاً أنّ حقيقةً مـا، سواء أكـانت ماديّـة أم روحيّة، مرتبطة أساساً بكلّ الحقائق الأخرى ـ وأننا نعيش في عـالم من الرمـوز، ومن ثمّ عالم من المعرفة الرمزيّة؟ تكمن الإجابة في مـا يمكن أن ندعـوه مبدأه في «وحـدة جوهر Consubstantiality» الوجود كلّه، تلك الفكرة التي تشبه بوضوح الفكرة التقليـديّـة في تشـابـه الـوجـود كلّه. وفي شـأن مصـطلح «من نفس الجـوهـر consubstantial»، علينا أن نعود إلى صحيفـة واحدة فقط قبـل المقبوس الـذي كنّا قد رأيناه قبلُ من The Statesman's Manual. وإذ يتحـدث كولـريدج عن الكتاب المقدّس، يقول عن ملكة الخيال إنّها: «تلك القوّة المؤلّفة الوسيطة، التي تدمج العقل في صور الإحساس، وتنظّم (إن جاز التعبير) فيض الأحاسيس من

= الـ «الـورق المشبّك clapsed vellum ـ التي احتفظ بهـا كولـريـدج منـذ سنـة 1814 إلى سنـة 1825. هذه المذكّرة، التي هي الآن ضمن مجموعة بيرغ Berg Collection في المكتبـة العامـة في نيـويورك، هي فعليّـاً المذكّرة 29 من السلسلة المرقّمـة لمذكّرات كولـريدج، ومعـظمها في المتحف البريطاني. وقد اقتبستُ منها مقطعين قصيرين، بإذن كريم من قيّم مجموعة بيرغ.

«إنّ مجموعة مجازات metaphors مضـمومة في كلّ واحد هي قصة رمـزيّة an Allegory ـ وحيثما صارت المجـازات متبنّاةً اصـطلاحيّاً من جـانب كلّ فئـات المجتمع، فـإنّ الأشياء التي ينطوي عليها التشبيـه هي رموز أو مفعمـة بطبيعـة الرمـوز، ويُفترض أنها معـروفة من قبـل، ومفهومة عند السامع، ـ هذه القصة الرمزيّة، التي لها هذه الأهليّـة ـ هي خرافـة A Fable؛ وهـذه وحدهـا جديـرة باسم الخـرافـة الإيسـوبيّـة ـ فـالحـمار، والثعلب، والأسـد، والبلّوط، والـذئب، والحمَل، هـذه جميعاً إمـا σνμβολa, وإمّا ωsoνμoλa. . . » المـذكّرة 29، f.59، «وسيحدث غالباً، مع نموّ المعرفة الإنسانيّة، أنّ ما كان قصّة رمزيّة Allegory سيصـير رمزاً a Symbol. ومن ثمّ: فإنّ مماثلة الحياة النباتيّـة، من حيث الجنس، للحياة الحيـوانيّة، بـوصفها القوّة نفسها في مرتبة أدنى، ستتقدّم بالقصة الرمزيّة الهوميريّة أو المجاز المركّب [«حيوات الناس مثلُ الأوراق. . .»؟ ـ JRB] إلى الرمز». المذكّرة 29، f.61.

خلال إبقاء طاقات العقل وتحريكها ذاتيّاً، فتولّد نظاماً من الرموز المتناغمة في ذاتها والمشتركة في الجوهر مع الحقائق التي هي موجِّهات لها»[3]. وليس نتاجات الخيال الإنساني، وشعر الكتاب المقدّس هي وحدها ما ينبغي أن يقرأ بوصفه رمزياً. فهذا يصدق على «كتاب آخر، هو، أيضاً، وحي اللّه ـ الكتاب العظيم لطبيعته الطائعة». ولأنّه شعر الطبيعة الإنسانيّة كلّها، فلنقرأه أيضاً بإحساس رمزي، ولنجد فيه مطابقات ورموزاً للعالم الروحي»[4].

أيّ شيء ينطوي عليه هذا الإدراك الرمزي للحقيقة؟ أما من حيث الإمكان، فإنّه غير محدّد في مجاله: خاصّ وعام، فكرة وصورة، جديد وقديم، ذاتيّ وموضوعيّ. والخيال، الذي هو عند كولريدج دائماً ملكة صنع الرمز، هو الملكة الموحِّدة، وما يمكن أن يوحّده، واسعٌ كسعة الحقيقة كلّها. والوصف الكلاسي لعمل هذه الملكة جدير بأن نورده تامّاً:

«الشاعر، الموصوف بالكمال المثالي، يزجّ النفس الإنسانيّة كلّها في العمل، بإخضاع كلّ قدرة من قدراتها للأخرى، وفقاً لأهميّتها وشرفها النسبيَيْن. وهو يبثّ طابع الوحدة وروحها، الذي يمزج، وكذا يدمج (إن جاز التعبير)، كلّ شيء في صاحبه، بفعل تلك القوّة التركيبيّة والسحريّة، التي آثرناها وحدها باسم الخيال، وهذه القدرة التي تُزجّ في ميدان العمل أوّلاً بفعل الإرادة والإدراك، وتبقى تحت رقابتها الفعّالة رغم أنّها لطيفة وغير ملحوظة (Laxis effertur habenis)، تكشف عن نفسها في توازن أو ائتلاف للخاصيّات المتضادّة أو المتنافرة: خاصيّات التماثل مع الاختلاف؛ العامّ مع المحدّد؛ الفكرة مع الصورة؛ الفردي مع الأنموذجي؛ إحساس الجدّة والعذوبة مع الأشياء القديمة والمألوفة؛ ما هو أكثر من حالة مألوفة من العاطفة مع ما هو أكثر من نظام مألوف؛ الحكم المتيقّظ دائماً والرابط الجأش الهادىء مع حماسة وشعور عميق أو شديد؛ ورغم مزجها بين الطبيعي والصناعي وجعلهما متساوقَيْن، تظل تُخضع

(3) كتيِّب رجل الدولة Statesman's Manual، ص 29.

(4) المرجع نفسه، الملحق C، ص 70.

الفنّ للطبيعة، والأسلوب للمادّة، وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر»[5].

زدْ على هذا الوصف لملكة صنع الرمز (ومن ثمّ ضمناً وصف الرمز) الوصف الذي كنا قد شاهدناه قبل «يميّز الرمز بانكشاف الخاص في الفردي أو العامّ في الخصوصي، أو الكوني في العام. وقبل كل شيء بانكشاف السرمدي من خلال الزائل وفيه». وواضح أنه يشمل، من حيث الإمكان، عمق الإنسان نفسه وارتفاع العالم كلّه وامتداده، داخل الزمان وخارجه. وتمتدّ المعرفة الرمزيّة إلى كلّ ما يمكن أن يعرفه الإنسان.

وحين نحسب حساب هذا، نستطيع أن نعمل بقوّة على تجنّب نوع التمييز الذي قام به، مثلاً، جيمس بيكر في معالجته الممتازة من نواح أخرى لكولريدج في موضوع الرمز. يميّز بيكر بحدّة تامّة بين الرمز الرومانسي والرمز الحديث: «لقد كان الرمز الرومانسي شاقوليّاً، إنْ نحن تبنّينا النظام القديم لسلسلة الوجود؛ فشيء «تحت» على الصعيد المادي، كان التشابه لشيء «فوق» على صعيد الأفكار أو الحقائق الروحيّة. أما في الرمزيّة الحديثة، فإنّ «فوق» و«تحت» قد أزيلا، والرمزيّة الحديثة أفقيّة، وتختار الرمز من حيث كونه أداة لتوصيل تجربة المؤلّف الثريّة للحياة كما نعرفها»[6]. والدلالة الضمنيّة لتمييز بيكر، هي أن فكرة كولريدج عن الرمز لا تنطبق تماماً على الرمزيين «المحدثين» (أمثلته هي كافكاومان، وإليوت وييتس)، بل تنسحب على عمل عصر سابق فحسب... لكنّه في مقابل فكرة كولريدج الثّريّة عن الرمز - وكذا الحال في مقابل ممارسة أفضل صُنّاع الرمز في أيّ عصر، كدانتي، وشكسبير، ووردزورث، ثم كافكاومان، وإليوت وييتس - يبدو مثل هذا التمييز تضييقاً لا مسوّغ له لمجال الرمز. ويبدو بيكر راضياً عن تحليل للأدب الحديث «يسطّح» فاعلية الرمز، ويرى الشعر الحديث مفتقداً العنصر المتعالي في الرمز، الذي هو

---

(5) السيرة الأدبيّة Biographia Literaria، طبعة ج. شوكروس (أكسفورد، 1907)، 2، 12. وانظر أيضاً مقالة كولريدج «في الشعر أو الفن» ملحقة بالسيرة الأدبيّة، 2، 254-259.

(6) جيمس فولانت بيكر: النهر المقدّس The Sacred River: نظريّة كولريدج في الخيال، (باتون روج، لويزيانا، 1957)، ص 210-211.

مهمّ جدّاً عند كولريدج، تاركاً مكانه شكلاً رمزيّاً «دنيويّاً» تماماً. لكنّ الرمز عند أفاضل الفنانين أنفسهم، بمن فيهم هؤلاء الذين يوردهم، يمتدّ عموديّاً وأفقيّاً معاً، مثلما يفعل عند كولريدج.

على أنّ تمييز بيكر مماثل لتمييز (إرِك كَهْلَر) بين الرمزيّة النازلة والصاعدة. والرمزيّة النازلة هي «كلّ رمزيّة يفكّ فيها التمثيل الرمزي نفسه، وينحدر إلينا، من حقيقة سابقة وعليا، حقيقة محدّدة، ومن ثمّ فائقة، لمعناها الرمزي. أعني أن الأعمال الأسطوريّة والدينيّة حقيقةٌ لا يُراد منها أن تكون تمثيلاً رمزيّاً، بل يُراد منها أن تصف الحوادث الحقيقيّة. وأنّه نحن الذين، وهذا نتيجة منطقيّة، نشتقّ المعنى الرمزي منها»[7]. ومن وجهة أخرى، فإنّ الرمزيّة الصاعدة هي «خلق جديد تماماً، ينبثق من الخيال الفنيّ. وليس ههنا مادّة خارجيّة موجودة من قبل تُقدَّم إلى الفنان، فلا تعود النماذج الدينيّة توجّهه. وهو حرّ في أن يُوجِد الصور التي تتضمّن شيئاً إنسانيّاً عادةً، على الرّغم من كونها فذّة، أشكالاً مفردة. ويبلغ الرمز في مثل هذه الأعمال مرحلة التمثيل الكامل»[8]. وأحسب أنّ كولريدج سيجد هذا التمييز غير ضروري أو غير مسوّغ كتمييز بيكر. وليس نتاج ملكة صنع الرمز «خلقاً جديداً كلّ الجدّة»، إذ هو دائماً ائتلاف بين القديم والجديد، الزائل والسرمدي، الحالّ في الوجود والمتعالي عن الوجود، الموضوعي والذاتي. والصانع أو المدرك هو دائماً جزء من الرمز تماماً على غرار ما يكون، في شكل إمكاني، كلُّ بُعْد للحقيقة الخارجيّة. هناك اختلافات في التحديد من عصر إلى عصر ومن شخص إلى آخر، لكنّ الرمز نفسه يظل دونما تحديد؛ ساقاً واحدة دائماً، كما يقول (جون أنِتركر)، «ترفس النجوم». ونظراً إلى أنّ الحقائق كلّها «من نفس الجوهر»، فإنّ كلّ حقيقة قابلة للتمثيل الرمزي.

وتشبه فكرة كولريدج عن «وحدة الجوهر» كثيراً جدّاً التصوّر الفلسفي

---

(7) طبيعة الرمز The Nature of Symbol، في «الرمزيّة في الدين والأدب»، طبعة رولّو ماي، (نيويورك، 1960)، ص 65.

(8) كهلر: ص 67.

التقليـدي المتمثّل في «اشـتراك» الوجـود كلّه، الذي هـو أسـاس فكـرة «سلسلة الوجود الكبرى» في عصر النهضة. إذ كل الكائنات، من حضرة اللّه [جَلّ وعَزّ] إلى أصغر الأشكال المتناهية، تشترك في «الوجود». وعلى هـذا الأساس، يكـون الطريق مفتوحاً لإسناد صفات تشترك بين الأشياء كلّها ـ بطريق التشـابه، لكنّـه التشـابه الحقيقي. فـالجزيء جميـل، والحجر جميـل، والحيوان جميـل، والإنسان جميـل، وكذا اللّه (تعـالى) جميل. وليست هـذه جميعاً جميلة بمعنى واحـد، لكنّها جميعاً يمكن، بمشروعيّة، أن تسمّى جميلةً، وتنطبق هذه التسمية بطريقـة ما عـلى الحقيقة. وقد يردّد المرء مع (روبرت برنز): «آه، إنّ حُبّي مثلُ وردة حمراء»، أو قد يقول، مع القديس بـولس، إنّ زواج الرجـل والمرأة رامـز لعهد بـين المسيح وشعبـه. ومهـما يكن، فـإنّ الصفـة المعـزوّة ليست مجـرّد تخيّـل؛ فثمّـة حقيقـة مقتسمـة، متماثلة (مختلفـة مع أنّها بمعنى مـا هي نفسها) لكنّهـا حقيقيّـة. وبتعلّم شيءٍ عن جمال الوردة، يتعلّم الإنسان شيئاً جديداً عن جمـال المعشوقـة، وبتعلُّم شيء عن حبّ الرجل والمرأة يتعلّم الإنسان شيئاً جديداً من معنى عبارة الكتـاب المقـدس: «اللّه حبّ God is Love». فالجـمال واحد بمعنى مـا؛ والحب واحـد بمعنى ما، والوجود واحد بمعنى ما. «Turn but a ston and start a wing».

وليس هذا الإسناد ممكناً، بوضـوح، لكلّ الخـاصيّات؛ فمعـظم الأمثلة التي قـدّمت قبلُ، قـائمةٌ عـلى ما يُـدعى «الخاصيّـات المتعاليـة» للوجود، التي يمكن نسبتها إلى كلّ الموجودات من دون استثنـاء. ويمكن نسبة خـاصيّات أخـرى إلى بعض المـوجودات، وليس إلى غـيرها. ويمكننـا أن نقـول، مثـلاً، إنّ النبـات، والحيوان، والإنسان، وكذا اللّه (جلّ وعزّ) تشترك جميعاً على نحـو متشابـه (كلّ منها بطريقته الخاصـة) في خاصيّـة الحياة، وليس في مقـدورنا أن نقـول هذا عن الحجر. لكنّه ما إن نسلّم بالتعالي الشامـل للوجود نفسـه وبالخـاصيّات المتعـالية للوجود (الذي يُنظر إليه عـادةً بأنّـه واحد، حقيقي، خـيِّر، جميل)، حتى يُفتـح الـطريق أمام اشـتراك في الحقيقة عـلى مستويـات متنـوّعـة، وهـو اشـتراك أكـثر تحديداً، ولكنّه يظلّ أوسع نطاقاً. وأحسب أنّ شيئاً كهذا هو ما عناه كـولريـدج بـ «وحدة جوهر» الرمز.

لكنّه تظلّ هناك مشكلة الإدراك. فعلامَ يبني كولريدج مثل هذه الفكرة؟ ـ كيف يدرك الإنسان «وحدة الجوهر» هذه، وحدة الأشياء كلّها التي تجعل الرمزيّة ممكنة؟ ـ يبدو كامناً هناك ضرب من فعل إيماني في هذه الوحدة، والأمر كذلك حقّاً. إنّ صنع الرمز، وفي الواقع إدراك الرمز، هو عند كولريدج فعل ديني أساساً. وابتغاء فهم فكرته عن الرمز، علينا أخيراً أن نضع المناقشة في سياق ديني، إذ في هذا السياق وحده يمكننا أن نظفر بدلالته الصحيحة.

ولا ينبغي أن يكون هذا مثيراً للدهشة، إذا ما وضعنا في الحسبان «الكمال» الرائع لتفكير كولريدج. وعنده أنّ المعرفة كلّها واحدةٌ أساساً، سواء أكانت علميّة، أم شعريّة، أم فلسفيّة، أم دينيّة، وأنّ رأس كلّ معرفة معرفةُ اللّه. وفي مستطاعنا أيضاً أن نجد تلميحاً في كلمة «من نفس الجوهر Consubstantial» نفسها حين تطبّق على الرمز. فأصولها واضحة تماماً؛ فهي الكلمة التي أقرّها مجلس نيقيا Council of Nicea سنة 325 م، للتعبير عن صلة الابن بالأب في الثالوث الأقدس. وقد أشار إليها كولريدج مرّة (في صورتها الإغريقيّة) بوصفها: «The dear lucky homoousios, that had set all Christerndom by the ears»[9].

وإنّه لجائز على نحوٍ ما أنّ تمثيل كولريدج الأوّلي لهذه الكلمة ينبغي أن يكون تعبيراً عن أعمق شكل ممكن للوحدة وأسمى شكل لها (وحدة اللّه)، بالإضافة إلى أدلّ أشكال ائتلاف الاختلافات وأكثرها حميميّة (أشخاص الثالوث الأقدس). لأنّ هذا التوحّد والاختلاف، في إطار حقيقة مشتركة على نحو جليّ («تنضح بالحقيقة التي تمثلها واضحة»)، هما من جوهر الرمز بالنسبة إلى كولريدج. فالابن «يرمز» حقيقةً إلى الأب؛ إذ يعرض صورته، في الوقت الذي يشترك فيه بالحقيقة الداخليّة للأب، على أكمل وجه ممكن.

(9) المذكرة 35 (الملحق 1827 C)، f.43. وقد استخدم الاقتباس من هذه المذكّرة التي لمّا تُنشر بإذن كريم من السيد ا هـ ب. كولريدج، ابن حفيد الشاعر.

لكنّ ثمة مصدراً أكثر وضوحاً لعلّه يكون قد لفت انتباهنا إلى السياق الديني في سبيل فهم للرمز عند كولريدج. إنّه تعريف الخيال، ملكة صنع الرمز وإدراك الرمز، في الفصل الثالث عشر من «السيرة الأدبيّة Biographia Literaria»:

«أفهم الخيال الأوّلي بوصفه القوّة الحيّة والأداة الأولى لكلّ إدراك بشري، وبوصفه تكراراً في العقل المقيّد لفعل الخلق السرمدي في الوجود المطلق. وأعتدُّ الخيال الثانوي صدىً للأوّل، متواجداً مع الإرادة الواعية، على الرّغم من أنّه يظلّ مطابقاً للأوّلي في نوع فاعليّته، ومختلفاً عنه في الدرجة، وفي أسلوب عمله فحسب»[10]. وفعل إدراك الرموز (الخيال الأوّلي) أو صناعة الرموز (الخيال الثانوي)، فعل دينيّ أساساً، اشتراك محدّد في الفعل الإبداعي المطلق للصانع الأسمى للرمز، والمدرك الأسمى للرمز، مثلما أنّ الخلق نفسه هو (بصرف النظر عن الانبثاقات السرمديّة للابن من الأب، والروح من الأب والابن) الرمز الأسمى. ولكنْ أيّ ضرب من الفعل الديني هو؟ - إنّه فعل إيماني أساساً. ومثلما هي حال الفعل الإيماني مع الرمز الأسمى، الخلق، تكون حاله مع كلّ الرموز الحقيقيّة الأخر (تلك التي «تنضح - حقاً - بالحقيقة التي تمثّلها واضحة»)، حيث يكون الفعل الإيماني ضروريّاً لإدراك الوحدة الحقيقيّة للوجود - وحدة الجوهر the consubstantiality - داخل الاختلافات. وهذا لأنّ صنع الرمز أو إدراكه، حسب كولريدج، يقتضي دائماً اتّحاد الذات والموضوع. وإذا ما حصل اتّحادُ ذاتٍ مفكّرة ومُريدة بأحدٍ ما أو شيء ما خارجها، فإنّه ينبغي أن

---

(10) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 1، 202. تعلّق سارة كولريدج، ابنة الشاعر، على هذا المقطع قائلة: «هذه العبارة الأخيرة «وبوصفه تكراراً»، أجدها مشطوبة في نسخة الـ B.L، وتتضمّن ملاحظات هامشيّة في المخطوط بقلم المؤلّف... ويخيّل إليّ أنّه من الأفضل أن نُبقي الجملة، بينما أذكّر بحكم المؤلّف عليها، خاصة كما اقتبست». السيرة الأدبيّة، طبعة هنري نلسون كولريدج (أكملتها سارة كولريدج)، في الأعمال الكاملة لصموئيل تايلور كولريدج، طبعة و.ج.ت. شد، (نيويورك، 1856)، 3، 363، الحاشية. وفي تعليقه على هذا المقطع في نصّ السيرة الأدبيّة لديه، يضيف شوكروس: «ربما شعر كولريدج بأنّ الأفكار التي توحي بها الجملة لم تكن منسجمة مع بقيّة المقطع» (1، 272). وحيث لم أجد عدم الانسجام هذا، تركت المقطع كما كتبه كولريدج في الأصل (المؤلف).

يكون هناك تسليم من جانب النفس ـ يتضمّن الثقة والحبّ ثم المعرفة ـ فعل إيماني.

والفعل الإيماني، عند كولريدج، هو تماماً ذلك التسليم من جانب النفس. وفي كتاباته المتنوّعة المنشورة وغير المنشورة، عن قضيّة الإيمان، مشى على خيط دقيق بين تشديد الروم الكاثوليك التقليدي على الإيمان من حيث هو فعلُ معرفة، فعلٌ عقليٌّ أساساً؛ والتشديد البروتستانتي على الإيمان من حيث هو فعل إرادة[11]. كان الإيمان، عنده، تسليماً من جانب النفس كلّها، فعلاً للعقل والإرادة والعواطف. ليس الإيمان بعيداً عن الأمل والحب، والفضائل اللاهوتيّة الأخرى؛ فكلّ منها، حين تكون كاملة، تتضمّن الأخرى. وفعل الإيمان هو فعل حبّ، إسلام الإنسان نفسه إلى آخر. وفعل الإيمان، كفعل الشاعر، «يزجّ النفس الإنسانيّة كلّها في العمل».

وفي هذا المعنى، مثلما هي الحال في معان أُخر، يمكن أن يُقال عن الرمز الصحيح عند كولريدج إنّ له طابع السرّ المقدس Sacramental. وبعض أوجه التشابه بين السرّ المقدس والرمز ستكون واضحة بقوّة. فالسر المقدس إشارة محسوسة ـ كلمة غفران مُتفوّه بها، إيماءة طقسيّة، شيء مادي (قطعة خبز، أثارةٌ من خمر) ـ تشير إلى شيءٍ ما وراءها. مثل هذا، عند كولريدج، رمز. السرّ المقدس إشارة فعّالة، وهو عمليّاً يستحضر ما يمثّله ـ رحمة اللّه تعالى، التي هي جزء في حياة اللّه. وهو «ينضح بالحقيقة التي يمثّلها واضحةً». وكذا يفعل الرمز. السرّ المقدّس ـ كالتعميد، وتثبيت المعموديّة، والزواج، والقربان المقدّس ـ يستدعي اتّحاد الذات والموضوع، المتلقّي المؤمن والإشارة الماديّة التي تجعلها رحمة اللّه وسيطاً إلى المسيحي. هكذا يفعل الرمز. والسرّ المقدّس إحدى الطُرُق التي يغدق اللّه [جلّ وعزّ] فيها من قوّته على الناس، يأذن لهم بأن يفعلوا باسمه وبقوّته؛ إنّه اشتراكٌ محدود في فعل الإيجاد المُطلق للوجود. ومثل هذا، عند

---

(11) في شأن رؤية كولريدج للإيمان، انظر. ج. روبرت بارت، س.ج.: كولريدج والعقيدة المسيحيّة (كيمبردج، ماساشوستس، 1969)، الفصل الثاني، خاصّةً الصفحات 31-33.

كولريدج، رمز. على أنّ ثمّة مظهراً آخر للسرّ المقدّس قد يؤكّد أكثر من هذه مشابهاتِه لفكرة كولريدج عن الرمز. وهو بُعدٌ للسرّ المقدّس جاء إلى الواجهة حديثاً فقط في عمل اللاهوتيين الذين كتبوا في طبيعة الأسرار المقدّسة. وأحسب أنّه البُعد الذي يمكن أن يقال إنّه واحد من إضافات كولريدج الخاصّة إلى معرفتنا عن الرمز، إنّه فكرة السرّ المقدّس ـ والرمز ـ بوصفهما لقاءً encounter.

ويؤكّد اللاهوتي الهولندي إدوارد شلّبيكس أنّ هناك ميلاً من اللاهوت، خلال القرنين الماضيين، نحو «تناول موضوعي صِرْف، وآليّ تقريباً» للأسرار المقدّسة؛ حيث دُرست «غالباً بلغة الأصناف المادّيّة»[12]. أما إجابة اللاهوت الأكثر حداثةً، فينبغي أن توجد دراسةً للأسرار المقدّسة وفقَ مفهوم «اللقاء الشخصي الإنساني» (ص 3). والأسرار المقدّسة هي أساساً «الشكل الإنساني الأمثل للقاء اللّه (تعالى)» (ص 6).

ويُرجع بنا في هذه النقطة إلى افتراضنا المتقدّم أنّ صنع الرمز أو إدراكه، حسب كولريدج، ضربٌ من الفعل الإيماني. ويُراد منه إثارة استجابة الشخص كلّه، في الإيمان، والأمل، والحبّ. فهو تسليمُ إنسانٍ ذاتَه إلى ذات غيره. وما أقترحه ههنا هو أنّ هذا التسليم يشبه كثيراً التسليم المستلزَم في تلقّي السرّ المقدّس، وخاصة وفق ما يتصوّره شلّبيكس: لقاءُ اللّه من خلال حقيقة ملموسة. لقد كانت حياة كولريدج كلّها بحثاً عن الوحدة سواء أكان ذلك في الشعر أم خارجه. وعنده أنّ صنع الرموز وإدراكها، وخاصةً في الشعر، ضربٌ من العمل الديني، الذي يُلقى بوساطته اللّهُ، حقيقةُ الحقائق، ومصدر كلّ وحدة. ولا يؤذَن لرموز الشعر والفنّ ورموز العالم المادّيّ بأن تظلّ غايةً في ذاتها. ذلك أنّ هناك «وحدة جوهر» للحقائق كلّها، وكلّ الأشياء ـ كلّ الأشياء التي تبرز بوصفها رموزاً لأشياء أُخر ـ تقول لنا شيئاً ما عن اللّه، عن الوجود. وبهذه الطريقة وحدها يستطيع كولريدج أن يقاوم الميل الدائم الذي يجده في الناس

---

(12) انظر كتاب «المسيح السرّ المقدّس للقاء اللّه Christ the Sacrament of the encounter with God» (نيويورك، 1963)، ص 3.

نحو «تفتيت الحياة الغيبيّة الرائعة الواحدة التي تسري في الطبيعة وتبديدها في ما لا حصر له من أوثان الإحساس»[13]. وذلك لأنّ «الظاهرات لا يمكن أن تؤخذ من الظاهرات»[14]. لكنّه إذا كانت الرموز أساساً «تنضح بالحقيقة التي تمثّلها واضحة» ـ اللّه (تعالى) نفسه ـ ، فإنّ الاستجابة المقبولة الوحيدة لها هي تسليم الإنسان نفسَه كاملة؛ زاجّاً «النفسَ الإنسانيّة كلّها في العمل». فهي استجابة للسرّ المقدّس في فعل إيماني، ومن هنا فهي لقاءُ الإنسان ربَّه.

وإنّه لذو تأثير ههنا ما يسمّى في الفلسفة المدرسيّة بـ «العِلّية المتبادَلة». فإدراك الرمز أو إيجاده، في المعنى الذي قد وصفتُه به، يعتمد اعتماداً تامّاً على قبول «وحدة جوهر» (في المعنى الذي أراده كولريدج) الأشياء كلها، وخاصة «وحدة الجوهر» اللّه (جلّ وعزّ) وخليقته. وحين يقبل الإنسان من خلال نوعٍ من الفعل الإيماني وحدةَ الجوهر هذه، إذ ذاك فحسب يستطيع أن يوجِد، أو حتى أن يدرك، الإشارةَ التي تنضح حقّاً بالحقيقة التي تمثّلها. وتسليم النفس في الإيمان على هذا النحو (وهذا، عند كولريدج، إسلامٌ للنفس كلّها، في الحب وكذا في الإيمان) ضروريٌّ لإدراك الرمز من حيث هو رمزٌ، ولإيجاد الرمز من حيث هو رمز. والعكس صحيح، في الوقت نفسه: إذ إنّ إدراك الرمز ضروري هو نفسه للإنسان في سبيل أن يصطنع مثلَ هذا التسليم للإيمان والحب؛ ذلك لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يُسلم نفسَه إلاّ لما لديه عنه معرفةٌ سابقة بطريقة ما.

ولقد هداني إلى هذه الفكرة نسبيّاً بول تلّش Paul Tilliche، الذي يتحدّث في كتابه محرِّكات الإيمان Dynamics of Faith عن «تظهّر الحقيقة» الذي يحدث في الرمز. «كلّ الفنون توجِد رموزاً لمستوىً من الحقيقة يُعجَز عن الوصول إليه

---

(13) «The Friend»، طبعة بابرا ي. رووك، في الأعمال المجموعة لصموئيل تايلور كولريدج، طبعة كاثلين كوبُرن، سلسلة بلّنجن 75، (لندن، 1969)، 1، 518. والمقتبسات من هذا الكتاب مستمدّة من القسم المعروف بـ «مقالة في المنهج».

(14) «The Friend»، 1، 500. أحرف مائلة Italics في النسخة الأصليّة. وانظر أيضاً 1، 500-524.

بأيّة طريقة أخرى»[15]. وكثيراً ما تكون، كما يقول كولريدج عنها، «فكرةً، في أسمى معنى لهذه الكلمة، عصيّة على التوصيل إلاّ بطريق الرمز. . .»[16]. يواصل تلّش الإصرار على أنّ الرمز «لا يُظهر أبعاداً وعناصر للحقيقة تظلّ من نواح أخرى عصيّة على التناول فحسب، بل يفتح أيضاً أبعاداً وعناصر من أنفسنا تماثل أبعاداً وعناصر للحقيقة. ولا تعطينا المسرحيّة الرائعة رؤية جديدة لمسرح الأحداث الإنسانيّة فحسب، بل تكشف أعماقاً خفيّة من وجودنا. ولذلك نكون قادرين على تلقّي ما تكشفه لنا المسرحيّة في الحقيقة. توجد في داخلنا أبعاد يعزّ علينا أن ندركها إلاّ من خلال الرموز، كالألحان والإيقاعات في الموسيقا»[17]. وهكذا فما يفعله الرمز، عند تلّش وكولريدج، هو أن يتوسّط بين الذات وحقيقة سوى النفس. وهو «يُظهر نفسَه في توازن أو ائتلاف للخاصيّات المتضادّة أو المتنافرة»[18]، التي هي، على أيّة حال، غير متضادّة أو متنافرة حقيقة. فهي مختلفة على الرّغم من أنها هي نفسُها، متماثلة، وأساساً من جوهر واحد. ليس هناك «تآلف» الاختلافات ـ العامّ والمحدّد، الفكرة والصورة، الفرد والأنموذج فحسب (كما في السيرة Biographia)؛ إذ ثمّة أيضاً «شفافيةُ أحدهما عن الآخر ـ شفافية الخاص في الفردي أو شفافية العامّ في الخصوصي أو شفافية الشامل في العامّ. وأكثر من ذلك كلّه، شفافية السرمدي عبر الزائل وفيه» (كما في The Statesman's Manual)[19]. وأنّه بتوسّط الرمز يحدث النموّ في الذات، مدركةِ الرمز ومُوجِدَتِه. ونحن نُكشَف للحقيقة والحقيقة تكشف لنا. وهناك ضرب من الاعتماد المتبادل: فنحن نعتمد على الرمز، بينما يعتمد الرمز على إيجادنا أو إدراكنا إيّاه. ونحن نؤمن برمزيّة الرمز، ونجد أنفسنا قد أُثريت به. أُثريت به أنفسُنا إلى درجة أنّنا قادرون على تسليم أنفسنا تماماً إلى

---

(15) «محرّكات الإيمان Dynamics of Faith»، في «منظورات العالم»، مجلد 10، (نيويورك، 1956)، ص 42

(16) «السيرة الأدبيّة Biographia Literaria»، 1، 100.

(17) «محركات الإيمان Dynamics of Faith»، ص 42-43.

(18) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 2، 12.

(19) كتيب رجل الدولة Statesman's Manual، ص 30.

الحقيقة الرمزيّة، وقادرون على إدراكها تماماً. ومن خلال هذا الإدراك الجديد، نُثرى ثانية.

وفي كتاب جون كولسون John Coulson الجديد، المسمّى «نيومان والتقليد العام»، يوجِز كولسون الرأي نفسه بلغة فكرة كولريدج عن الكنيسة بوصفها رمزاً، مشدِّداً على كلّ من مظهر النمو ومظهر الاعتماد المتبادل للرمز والمدرِك. وهو جدير بأن نورده كاملاً:

«إنّ تصوّر الكنيسة الذي يُستمدّ من كولريدج - أعني تصوّر الرمز أو الفكرة - «ذو طبيعة عضويّة organismus» ويقتضي منا استجابةً عضويّة وموحّدة مماثلة: مهمّتها جمع مظاهر الدين كلّها، ومظاهر المؤمن كلّها في مركز موحّد. وفي مقدورنا أن نفهم هذا التصوّر بدقّة إن نحن نظرنا إلى كيفيّة حديث كولريدج عن السرّ المقدّس في الزواج: «هو إشارة خارجيّة مشتركة في جوهر ذلك الذي تشير إليه»: إنّه جزء من الكلّ بمعنى كونه تكثيفاً لما نجرّبه الآن، وليس شيئاً مختلفاً أو منفصلاً». ومن ثمّ، فإنّ الزوج والزوجة يعانيان تبعات عقد حبّ زواجهم... طوال السنة، ويظلّان يحتفيان به بفعلٍ من الحب نفسِه أكثر أناةً وتأمُّلاً في الذكرى السنويّة لزواجهما»[20].

إنّ إدراكنا للرمز ليس كاملاً؛ لأنّنا نحن أنفسنا غيرُ كُمَّل:

«وعند كولريدج، أنّ السرّ المقدّس والرمز هما الشكلان الخاصان لتحقيق الموافقة الدينية. وحين نتزوج، أو نعمَّد، أو نذهب إلى العشاء الربّاني، نؤدّي عملاً لا بدّ منه لفهمٍ أبعد وأكمل لموافقتنا. قد نقول إنّ السرّ المقدّس أو الرمز كان أنموذجاً لنطق إجرائي، يكشف أثناء الأداء فهماً أكثر اكتمالاً للأنموذج - والأنموذج (أو الرمز) وفهمنا إياه يكونان، تبعاً لذلك، «الشيءَ نفسَه ولكن في

---

(20) «نيومان والتقليد المشترك Newman and the Common Tradition»: دراسة في لغة الكنيسة والمجتمع (لندن، 1970)، ص 35. والجمل المُستشهد بها مستمدّة من Aids to Reflection، الأعمال الكاملة، طبعة شِدّ، 1، 138، الحاشية؛ ومن Literary Remains، في الأعمال الكاملة، طبعة شِدّ، 5، 224.

مـراحـل مختلفـة من نمـوّه». علينـا أن نعتقـد لكي نفعــل، ونفعـل لكي نفهم اعتقادنا».

ولأنّ للرمز عند كولريدج، يتابـع كولسـون القول، وظيفـة ثنائيّـة: «فإنّـه لا يشير إلى المتعالي فحسب، بل إنّه الأداة التي يـلاحقنا بهـا المتعالي أو المطلق، أو يجـدنـا. وبمعنًى مـا، نحن الـذين نكشف الـرموز؛ لكنّهـا بمعنى آخـر هي التي تكشفنا، حين نعبّر، ونجسِّد، أو نجري الأعمال التي تفرضها» (ص 36).

وهذا كلّه وثيق الصلة برؤيـة كولسـون أنّ كولـريدج ينتمي إلى تقليـد مضادّ للتقليـد «البنتامي Benthamite» الـذي يعود إلى ديكـارت. والثاني قليـل الثقة جداً باللغة: تستطيع اللغة أن تخدع بسهولة، وعلى الإنسان أن يناضل في سبيل الأفكار الواضحة والمتميِّزة، وألاّ يثق إلاّ بهـا. أما التقليـد الآخر الأقـدم عهداً - وإليـه ينتمي كولـريدج - فلديـه ثقة عميقـة وراسخة بـاللغـة بـوصفهـا تجسيـداً لتجـارب الجماعـة. «الاستجابـةُ الرئيسـة للغة، بـالنسبة إليـه، ليست صحيحة لزاماً، بل إنّها معتمدة على الثقة. وفي الدين، مثلما هي الحال في الشعر، يُطلب منا أن نقوم بعمل مركّب من الاستـدلال والموافقـة، ونبدأ بـالثقة بـالتعابـير التي تكون عادةً في شكـل تمثيلي، أو مجـازي أو رمزي، وبـأداء المطالب التي تـدّعيها هذه التعابير: فهمُ اللغة الدينيّة وظيفةٌ لفهم اللغة الشعريّة» (ص 4).

وعند كولريدج أن الشعر - بوصفه تفوّهاً رمزيّاً - ليس خدّاعاً؛ بل هـو، على العكس، أكمل استخدام، وأدقّ استخدام ممكن لِلّغة. وليس هـذا لأنّه واضح ومتميِّز - لأنّه يحدِّد (يرسم الحدود) للأشياء - بل لأنّه، بدقّة، لا يفعل شيئـاً من هـذا. والعمل الفنّي «غنيّ بمقـدار تنوّع الأجـزاء التي يمسك بهـا في وحدة»[21]. والقصيـدة التي هي أكثر نجـاحـاً، أو الـرمـز الأكـثر نجـاحـاً، هـو ذاك الـذي يستـوعب، بنجاح وبتـوازن، أوسع مـدىً للحقيقة. ومثـل هذا الـرمـز صنيـع «الشـاعر المـوصوف بـالكمال المثـالي»[22]. ولا ينبغي أن نستغرب، إذن، وجـود

---

(21) «في الشعر أو الفنّ On Poesy or Art»، في «السيرة الأدبيّة» 2، 255

(22) «السيرة الأدبية Biographia Literaria»، 2، ص 12.

أفكار دينيّة معبَّراً عنها بلغة رمزيّة: اللّه بوصفـه أباً **God as Father**، روح اللّه ينقلُ الخطوَ فوق أمواه العماء chaos، والمسيح بـوصفه راعيـاً، وحكايـات مملكة السماء. وما عندنا هنا، كما هي الحال في الشعر، إنما هو «استخدامٌ لِلّغة لا تُمَثّل فيـه الكلماتُ مصـطلحاتٍ ذات معنى ثـابت، بل يُنـظر إليها بـوصفها عنـاصر أساسيّة في حقلٍ للقوّة، حيث تأخذ قيمتها من قيمة الحقل جملةً»[23]. ونحن في مآسي شكسبير، لانعرف حقيقة ما يعني أيُّ جزء من المسرحيّة حتى يكتمل تعبيرُ المسرحيّة كلّها[24]. وطبيعي أن هذا، بمعنىً ما، قصـورٌ في اللغة الـرمزيّـة؛ فهي تقصرٌ في الـدّقة. ولكنّـه، بمعنى آخـر، انتصـار للّغـة؛ لأنّ «المـظاهـر المختلفـة والمتعارضة ظـاهريّـاً في التجربـة الكاملة مضمـومة بـالوحـدة التي هي خاصّتُهـا الجوهريّة، التي بِلُغتها وحدها يمكن أن تُوصِّل إلينا على نحوٍ كافٍ»[25].

وبهذا المعنى تكون مثلُ هذه اللغة «مؤتمنةً fiduciary»: فالرمـز يطلب منّـا أن نثق بأنّه حقّاً جزءٌ من تجربة كاملة للحقيقة أكبر من الحقيقة نفسها.

ولعلّه في مثـل هذا التقليـد اللغوي يكـون التعبير الـرمزي، في المعنى الـذي أراده كولريدج، ممكناً.

وحـين يكون في مقـدور الإنسـان أن يقـوم بفعـل ثقـة (فعـل إيمـان، حبّ، تسليم، كـما كنّا قـد سمّيناه) بـالحقيقة وبـإدراكنا للحقيقـة، عنـدئـذٍ فقط يمكن لعمليّة «العِلّية المتبادلة» أن تحدث. وبمثل فعل الثقة هذا، يستطيـع ما كنتُ قـد أسميتُـه «خاصيّـة السرّ المقدّس» للرمـز، أن يعمل بحـريّة. ويستـطيـع التعبـير الـرمزي، سـواء أكان بكلمات أم إيمـاءات أم صور، أن «يجـدنا»، كـما سيقـول كولريدج، ويُحدِث استجابة وجودنا كلّه، موجّهاً إيّانا نحو إدراك أعمق للحقيقة المكشوفة لنا داخليّاً وخارجيّاً.

وما هو مثال الخلاف هنا أخيراً هو إمكانيّـة إعادة بنـاء «حساسيّـة موحّـدة».

---

(23) كولسون: ص 10.

(24) نفسه.

(25) نفسه، ص 11.

وكان هذا، بعد كلّ شيء، المفخرة الكبرى للتقليد اللغوي الأبكر الذي يصنّف فيه كولسون كولريدجَ ـ تقليد شكسبير، ودون، وملتون، وتقليد اللاهوتيين في العهد الإليزابثي والكارولايني ـ حين كان الفكر والشعور متّحدَيْن. وقبل أن تشطر الثورة الديكارتيّة الإنسان شطرين، كان ممكناً أن تُدرَك الحقيقة إدراكاً رمزيّاً، وفق مراد كولريدج بهذه الكلمة، كان ممكناً إدراكُ كلّية الأشياء، وكان ممكناً للإنسان غير المشطور شطرين أن يستجيب لهذه الكليّة بكليّة خاصّة به. لكنّه منذ أن فُرض مبدأ إليوت في «تقسيم الحساسيّة»، لم يعُد العالم واحداً، مثلما أنّ الإنسان لم يعد واحداً.

وكانت مأثرةً لكولريدج أنّه أبصر الحاجة إلى إعادة إيجاد الحساسيّة الموحَّدة التي قد افتقدت. ولم يكن أمامه، في التحليل الأخير، إلاّ سبيلٌ واحدة ليجدها ـ وذلك من خلال الرؤية الدينيّة . ولن يستطيع الإنسان أن يبصر المشهد الفاتن لكليّة العالم، «شفافية السرمدي من خلال الزائل وفي الزائل»، إلاّ حين يكون في مقدوره أن يدرك العالم كما يدركه اللّهُ [جلّ وعزّ]، باشتراكه في العمل المبدع للوجود المطلق. وهذه الرؤية الرمزيّة ذات طبيعة مقدّسة جدّاً. إنّها اندياح الذات العليّة إلى الإنسان، واندياح الإنسان إلى الذات العليّة «من خلال الزائل وفي الزائل» ـ لقاء كلّ منهما الآخر في حبورِ الفعل الرمزيّ.

الفصل الثاني

كولريدج وشعر الإشارة

كان كولريدج، على غرار وردزورث، مستاءً بقوّة من حال الشعر في عصره والعصر السابق له. ولم تكن الغاية الكليّة لمسعاه الشعري والنقدي إلاّ إعادة إيجاد الحساسيّة الموحّدة التي فقدت، أن يحرّر شعر عصره من حال التوسّط في الجودة mediocrity، حسب تعبير (أودن).

وقد لاحظ (ج. أ. أبليارد) أنّ السيرة الأدبيّة Biographia Literaria ـ على الرّغم من صور الإسهاب التي يمقتها عائبوها ـ هي أساساً عملٌ موحّد. وهو يقول: إنّ لهذا الكتاب «شكل مناقشة، محاولة من جانب كولريدج لإقناع نفسه بوحدة فلسفته الأدبيّة. والمجلّدان، حسب بعض الاعتبارات، روايتان منفصلتان للمناقشة نفسها، والثانية محاولة أخيرة للنجاح على أسس مختلفة عن الأسس التي أخفقت فيها الأولى»[1]. وعلى الرّغم من قوّة الحجّة في تحليل أبليارد، فإنّ رؤية أخرى لهدف كولريدج في «السيرة» ينبغي أن تُتبنّى. وهي ليست مناقضة لرواية أبليارد، بل تكمّلها. لأنّه يمكن أن يقال، بقدر متساوٍ من الحقيقة، إنّ مجلّدي «السيرة» محاولتان متوازيتان للإجابة عن أسئلة هي «ما

(1) فلسفة كولريدج الأدبية Coleridge's Philosophy of Literature: تطوّر مفهوم الشعر، 1791-1819 (كيمبردج، ماساشوستس، 1965)، ص 171.

الذي كان خطأً في شعر القرن الثامن عشر؟» و«كيف ينبغي علينا أن نتابع مع شعراء اليوم؟».

وفي مطلع كلّ مجلّد يلتفت كولريدج إلى شعر العصر الذي انقضى لتوّه، ليحكم عليه بقسوة: في الفصل الأوّل، في مبحثه «مقارنة بين الشعراء قبل السيد بوب والشعراء الذين جاؤوا معه»، وفي الفصل السادس عشر، في مبحثه «نقاط خلاف مثيرة بين شعراء العصر الراهن وشعراء القرنين الخامس عشر والسادس عشر»[2]. ويؤول به الأوّل مباشرة إلى مهمّة المجلد الأوّل، تاريخ تقدّمه نحو تحقيق وحدة القدرات الإنسانيّة؛ ويقوده الثاني إلى النقطة الأساسيّة في المجلد الثاني، مبعث تفوّق عبقريّة وردزورث. وقد درس الفصل الافتتاحي كثيراً، لكنّ تشابه هذَيْن الفصلَيْن لم يُلحظ، حسب علمي؛ والحقّ أنّ الفصل السادس عشر لم يُدرس سوى دراسة يسيرة، حتى في التحليل الأكثر شمولاً لـ «السّيرة»[3]. ويلوح لي، على الرّغم من ذلك، أنّ عودة كولريدج إلى موضوع نقائص شعر القرن الثامن عشر توحي برؤية جديدة لعمله الأكثر صميميّة.

وأيّاً كانت درجة القسوة التي يمكن أن نحكم بها الآن على حكم كولريدج الغضّ في شأن إعجابه بـ (وليم ليزل بولز)، ثم إعجابه الأقلّ بـ (الكساندر بوب)، فعلينا ألّا نأذن لهذا أن يُغيّب عنا النوع الأعمق من الحكم الذي يقدّمه على شعر القرن الثامن عشر. ومهما يكن إكباره لـ «منطق العقل Logic of wit» (1 ، 11) عند (بوب)(*)، فإنّ ما يحرمه «الاسم الشرعي للشاعر»، هو ما يسمّيه

---

(2) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 1، 1: 2، 20.

(3) ليس هناك إشارة إليه، مثلاً، في الدراسات المتازة لأبليارد (انظر التعليق رقم 1) وريتشارد هارتر فوجل، The Idea of Coleridge's Criticism (بيركلي، كاليفورنيا، 1962)؛ أما ج. ف. بيكر، The Sacred River، فلا يشير إلى نصّ الفصل، بل يشير فقط إلى إحدى ملاحظات كولريدج.

(*) ذكر الكساندر بوب في قصيدته «مقال في النقد An Essay on Criticism» (1711) كلمة wit ستّاً وأربعين مرّة بمعان ستة مختلفة، بعضها يدور حول معنى سرعة البديهة، وبعضها حول الإدراك والذكاء، وبعضها حول الأسلوب المجازي البليغ، وبعضها حول فكرة خير كلام في أرقّ أسلوب». (المترجم) عن: معجم مصطلحات الأدب ـ وهبة.

كولريدج «فاصل العطف The Conjunction disjunctive» في شعـره: «الشيء الـذي كان يبحث عنـه في نهاية كـلّ بيت ثان، وكـان الكلّ، إن جـاز القـول، قيـاسـاً متسلسـلاً، أو، إن أمكنني أن أستبـدل الاستعـارة النحـويّـة بـاستعـارة منـطقيّة، فـاصل العـطف، للمُلَح الذكيّـة epigrams» (1 ، 11). وإثـر حكم مماثل على شعر (إيراسموس دارون) يحدّد كولريدج مشكلته بدقّة كبيرة في اختيار مقـطعَيْن من شكسبـير وغراي. وفي مقـطع شكسبير (من تـاجر البنـدقيّة 2، 6) تبدو اللقطة الأساسيّة عند كولريدج بـوضوح في أنّ كـلّ كلمة تحكي، ولا شيء ضائع سدى أو زائد عن الحاجة:

ما أشبهه بفتى أو شخص مبذّر،
ذلك المركب الملفّع وهو يخلع كُمته الفطريّة،
وقد عانقته وطوّقته الريحُ البغيّ!
ما أشبهَه بالشخص المبذّر إذ يعود،
بالدّعامات المعرّضة للطقس والأشرعة الممزقة،
وقد انحلتْها الريحُ البغيّ ومزّقتها وأفقرتها!

أما «محاكاة» غراي لهذا المقطع، في قصيدته «The Bard»، فتتحرّك على نحو متقطّع، إذ ليس ثمّة مجاز واحد ناظم:

يبتسم الصباحُ الجميل، وأنسام الريحِ الغربيّة تهبّ،
بينما يمضي المركبُ المذهَّب بزهوٍ ممتطياً صهوةَ
العالم اللازوردي في زينة مترفة،
شبابٌ في المقدمة وسرورٌ في الدفّة؛
غير مبالٍ بتأرجح الزوبعة الجارفة،
التي سكنت في هدأة كالحة، تنتظر فريستها المسائيّة.

وعلى الرّغم من أنّ كولريدج يعلّق بقوله: «آثرتُ الأصـلَ على أسـاس أنّه في المحـاكاة يعتمـد كليّةً عـلى وضـع منضّـد المـطبعـة، أو عـدم وضعـه، الحـرفَ الاستهلاليّ الصغير، في هذا المقطع، وفي مقاطع أُخر كثيرة للشاعر نفسه، سواء أكـان ينبغي أن تكون الكلمات تشخيصـات، أم تجريـدات صرفة» فـإنّـه يغـدو واضحاً في الصحائف التـالية أنّ نقـده أوسعُ من هـذا. لأنّه يخلُص إلى أنّ ثمّـة

«اختلافاً كبيراً واحداً» حتى بين النقائص المميّزة للشعراء قبل بوب ـ وهو يفكّر الآن بآخرين غير شكسبير ـ وبين «الجمال الزائف للمحدثين»: فعند الأوّلين، من دُونْ إلى كاولي، نجد الأفكار الأكثر خياليّة وغير المألوفة، ولكن في الانكليزيّة الأُمّ الحقيقيّة الأكثر خفاء؛ وعند التالين، نجد الأفكار الأكثر وضوحاً، في اللغة الأكثر خياليّة واعتباطيّة . والخطأ الرئيس عند «المحدثين» هو «سطوعٌ وتألّق للغة مجازيّة دائمة، وإنْ تكن محطّمة، ومتغايرة الخواص، أو على الأصحّ شيئاً برمائيّاً، مركّباً، نصفاً من صورة، ونصفاً من معنىً مجرّد» (1، 15). ومن هنا، ليست نقطة الخلاف قضيةً لغوية صرفة ـ «الإنكليزيّة الأُمّ الحقيقيّة» ـ لكنّها قضيّة وحدة وجهة النظر والانطباع. وتُجلِّي في اختيار الألفاظ، ولا تُجلِّي إلاّ على هذا النحو، لكنّها شيءٌ أبعد من مجرّد الكلمات نفسها: «إعجابنا الحقيقي بالشاعر الكبير هو تيّار شعوريّ داخليّ لا يتوقّف، وهو ماثلٌ في كلّ مكان، لكنّه نادراً ما يوجد في مكان في صورة إثارة منفصلة» (1، 14-15).

وإنْ نحن التفتنا، من ثمّ، من الفصل الافتتاحي إلى الفصل السادس عشر مباشرة، فربما نكون مُهَيَّئين لأن نقرأ، بعين جديدة، هذا الفصل المُهمَل، جامعينَ (على نحو مناسب) بين فصل موجز لكنّه متألّق عن شكسبير وأوّل الفصول الشهيرة عن وردزورث. وفي الفصل الذي موضوعه شكسبير أصرّ كولريدج على أنّ الصور «لا تصير براهين على العبقريّة الأصيلة إلاّ بقدر ما تكيِّفها عاطفةٌ مُهيمنة، أو أفكارٌ متداعية، أو صورٌ أيقظتها تلك العاطفة؛ أو حين يكون لها اختصار التعدّد في الوحدة؛ أو التعاقب في اللحظة، أو أخيراً، حين تحوِّل إليها الحياةُ الإنسانيّة والعقليّة من روح الشاعر الخاصّ، «الذي يطلق وجوده في الأرض، والبحر، والهواء» (2، 16)[4]. وخلافاً لشكسبير، فإنّ «شاعر العصر الراهن» يرمي إلى «صور جديدة وجذّابة» و«أحداثٍ تثير العواطف أو تثير حبّ الاطّلاع». أما خصائص الأشياء عنده وأوصافه لها فإنّها،

(4) المقبوسُ، وقد عدّل قليلاً، مستمدٌّ من **France: An Ode** الخاصة بكولريدج، 1، 100.

قبل كل شيء، «دقيقة ومستقلّة، إلى درجة فنّ التصوير»، لكنّه، نسبيّاً، يهمل أسلوبَ العبارة الشعريّة والوزن (2، 21). أما حين يعود كولريدج إلى شعراء القرنين الخامس عشر والسادس عشر، فإنّه يصير جليّاً أنّ أكثر ما يهمّه إنما هو الصلة بين الأجزاء والكلّ. ولغتهم المجازيّة عامّةٌ عادةً: «فالشمسُ، والقمر، والأزاهير، والنسائم، والجداول الرقراقة، والمغنّون الصادحون، والظلال البهيجة، والفتيات الحسان القاسيات كالحب، والحوريات، والنيادات (حوريّات الماء) والإلهات، هي الموضوعات الشائعة عند هؤلاء، جميعاً، التي صاغها ورتّبها كل منهم وفق حكمه أو وهمه، تائقاً قليلاً إلى الزيادة أو التخصيص». والأفكار، أيضاً، «جديدةٌ نسبيّاً كالصور». وما كان مهمّاً هو الفنّ «الترتيب المدروس للكلمات والتراكيب، حيث إنّه لا ينبغي أن يكون كلّ جزء منغمّاً في ذاته فحسب، وإنما ينبغي أن يُسهم في إيقاع الكلّ» (2، 23).

وطبيعيّ أنّ لأفاضل الشعراء المحدثين مناقبهم الخاصة، المناقب التي يشترك فيها (كما أحسّ كولريدج) تعميم أسلافهم. وإذا كان «الشعراء الأسبقون» قد امتلكوا «الكمال العالي، واللياقة، والبراعة، والتناسب الممتع، ثم فوق كلّ شيء، الجمال المفعم والكلّي الوجود»، فإنّ للمحدثين مناقبهم الخاصة: «غريزة ماضية، واستمالة للنفوس عميقة، وتأمّل قوي، ولغة مجازيّة عذبة ومتنوّعة، مما يعطي وزناً وشهرة خالدَيْن للشعراء الذين شرّفوا زماننا، ولأولئك الشعراء من أسلافنا المباشرين» (2، 24). أمّا تحدّي العصر الحاضر، فكان العودة إلى «العبقري، الذي ينبغي أن يحاول ويوجد اتّحاداً» (2، 24). وقد اعتقد كولريدج أنّه بمثل هذا الاتّحاد للفضائل فحسب، يمكن أن يتغلّب على نقائص الفريقَيْن. ويقف شكسبير وملتون بعيدَيْن عن هذا على نحوٍ واضح، أمّا الباقون فإنّ الشعراء القدامى أخطأوا غالباً في الإفراط في التعميم - مضحّين بالتحديد في سبيل إيقاعيّة الشكل الفنيّ؛ وأما المحدثون فقد ضحّوا بالتعميم وبإيقاعيّة الشكل معاً التماساً منهم للجِدّة، التي تُحقّق عادةً من خلال الفردي، وحتى الشاذّ. وواضح أنّ المسرح كان مهيّأً للفصل التالي عند كولريدج، عن وردزورث «العبقري» الذي سوف يحلّ المعضلة، والنظير لملتون، والنظير تقريباً

لمن لا نظير له، شكسبير. أعدّ المسرح لضرب جديد من الشعر.

وقبل أن نُيَمِّم شطرَ الشعر الجديد، سيكون مفيداً لنا أن نتساءل: أكان كولريدج حكَماً قاسياً جدّاً على الشعر القديم؟ ربما تكون الإجابة نعم. فقد كان يحاكم أسلافه المباشرين على هَدْيٍ من رؤيته الجديدة لما ينبغي أن يكون عليه الشعر؛ ومن هنا، فإنه ما كان، غالباً، يرى امتيازاتهم الحقيقيّة تماماً. وابتغاء فهمٍ أفضل لهذه الرؤية، دعنا نقف لحظة في موقف كولريدج، ونحاول أن ندرس ما رآه في ضوء مبادئه الشعريّة. دعنا، خاصةً، نختبر تجربة النظر إلى شعر القرن الثامن عشر بالمقارنة مع خلفيّة فكرته عن طبيعة الرمز، التي كنا قد أخذنا عنها قبلُ فكرةً تمهيديّة. وما دام الخيال، أساساً، ملكةَ صناعة الرمز، فإنّنا قد نتساءل (من هذا الموقف الكولريدجي) عن مدى تحقيق شعر القرن الثامن عشر فكرةَ كولريدج عما يشكّل الرمز.

ماذا يمكننا أن نتوقّع العثور عليه في شعر الرمز؟ يبدو أحياناً كثيرة هذا الذي قد رأينا تـوّاً كولريدج في سيرته الأدبيّة يَنْعَى ضياعه. وكيفما كان تجلّيه ـ في أسلوب العبارة الشعريّة، أو الوزن، أو الصورة الإيقاعيّة، أو ذلك «التيّار الشعوري الداخلي الذي لا يتوقف» «الحاضر في كلّ مكان» ـ فعلى المرء أن يتوقّع وجود التوحُّد oneness. وهو، قبل كل شيء، توحُّد التجربة نفسها، وعلى الأقلّ كما تصل إلينا ـ التوحُّد الذي يُظهر أنّ إمساكةً مفردة من الخيال هي التي حقّقته. وهو، ثانياً، توحُّدُ الشاعر والشيء الذي يعانيه، ذلك الذي يكون فيه الشاعر نفسُه جزءاً من التجربة التي يرسمها. وهو، أخيراً، عندما تكون الحقيقة غير المحسوسة جزءًا من التجربة، توحُّدُ المادّة والروح، وحتى توحُّد الروح الحالّ والمتعالي. وجليّ أنّ خطّي المناقشة اللذين كنا قد شرعنا بهما يلتقيان هنا: وحدة جوهر الرمز ـ الذي «ينضح بالحقيقة التي يمثّلها واضحة» ـ والعبقريّة الشعريّة التي لها فعاليّة «اختصار التعدُّد في الوحدة» ـ «الحاضرة في كلّ مكان، وإنْ كانت نادراً ما توجد في مكان في صورة إثارة منفصلة». دعنا نأخذ مثالاً «ترنيمة في العزلة Hymn on Solitude» لطمسون (1729)، وهي قصيدة

أنموذجيّة للتقليد التأمّلي في القرن الثامن عشر. وتُفتتح بالتفات أنموذجي:

مرحباً، أيتها العزلة التي تبهج بلا سَرَف.
يا رفيقةَ الحكيم والخيِّر[5].

والصلة بالشاعر مقرّرة - وحتى نوضح أكثر نقول: ينبغي أن يُعترف بها:

آهٍ! كم أحبّ أن أسير بجانبك،
وأشنّف أذني بحديثك الهامس.

وما يأتي بعد ذلك - وهو بقيّة القصيدة تقريباً - تمثيلٌ، محتفظٌ بسحره، للنزاع:

تظهرين بآلاف المظاهر دون عناء،
وتظلّين في كلّ مظهر في سرّاء.

والعزلة أيضاً فيلسوف، عصفور يجوب السماء، راعٍ، عاشق مشبوب بعاطفة محبّبة، صديق. وهي صباح، وظهيرة، ومساء. وهي رمزٌ مَلَكيّ، تحفّ به الملائكة، والفضائل، والدين، تحفّ به الحرية ويورانيا(*). والعزلة، أخيراً، تسكن «الأعماق السحيقة» في «هضبة مكسوّة بالبلوط، وهناك يستطيع الشاعر أن يجد ملاذاً حين يغدو مشهد لندن في المنتأى «جرائمها، وهمومها، وآلامها» - أكبرَ مما يستطيع أن يتحمّل.

ليست هذه قصيدة تافهة، إنّها قصيدة جميلة في نوعها، وقد يقول المرء: «تبهج بلا سَرَفٍ»، كالعزلة نفسها. ولن تكون النقطة الأساسيّة هنا مسألة أنّها

---

(5) ما لم يعلّق من نواحٍ أخرى، فإنّ كلّ المقبوسات من شعر القرن الثامن عشر ستُستمدّ من A Collection of English Poems، 1660-1800، طبعة رونالدز س. كرين (نيويورك، 1932).

(*) موزية الفلك عند الإغريق (المترجم)

(6) ينبغي أن أشير إلى أنّني حتى الانتهاء من هذا الكتاب لم أقرأ الدراسة القيّمة لفريدريك جيربر «وردزورث وشعر اللقاء» Wordsworth and the Poetry of Encounter (أربانا، Ill، 1971). ولهذا، فإنّ استخدامي مصطلح «شعر اللقاء»، على الرّغم من أنّه مشابهٌ من بعض =

ليست شعراً جيّداً، بل مجرّد أنّها شعر من نوع خاصّ. يمكننا أن ندعوه شعر «إشارة reference» أكثر من أن يكون شعر «لقاء encounter». أعني بهذا، أنّه يشير الى أشياء. فهو يشير الى أشياء، وإلى أشخاص، وإلى مشاعر، وإلى حقائق روحيّة؛ لكنّه لا يلاقيها، أو يساعدنا في لقائها. إنّه شعر مجاز ـ حادّ ومعبّر غالباً ـ لكنّه ليس شعر رمز. وفي المجاز نكون مدركين أولاً الاختلافات بين الأشياء المُشار إليها («حبّي»، الـ «أحمر»، «وردة حمراء»)، ثم نأتي لنرى خاصيّةً ما أو خاصيّات مشتركة فيما بينها. أما في الرمز فنكون مدركين أوّلاً الوحدة (وردة إليوت، شجرة ييتس أو برجه)، ولا نصير إلّا تدريجيّاً مدركين تعقيده. وفي قصيدة طومسون تمتدّ المجازات من التشخيص الرّخو في الالتفات الافتتاحي ـ حيث لا نكون متأكّدين حتى من جنس رمز العزلة ـ مروراً بالاصطلاحي الصرف («راع من ثمّ، يلازم السهل، وتصدح بلحنك الشوفاني») ـ إلى المجازات الرشيقة والمتوثّبة في آخر النهار:

لكنْ أيها الزعيم، حين تذوي مشاهدُ المساء،
ويسبح المنظر الطبيعيّ الريفي الباهتُ بعيداً،
فإنّ لك الذبول الناعم المُبْهم،
ولكَ أفضلُ ساعة للتأمّل.

لكنّها، حتى في أحسن ما فيها، وهو ممتاز حقّاً، تظلّ نسيجاً بارعاً من المجازات. وليس لدى الإنسان إحساسٌ بأنّها مُنجزة بفعل إمساكةٍ فذّة من الخيال. إذ تبدو، نسبيّاً، تفصيلاً لسلسلة كاملة من التجارب التخييليّة المنظّمة بتأمُّلٍ كأنّها مناقشة استقرائيّة. ورغم تأكيدها الشعور تظلّ شعرَ فكر ـ فكر مترجم، ترجمة رائعة ـ إلى مشاعر قد أثارتها سلسلة من التجارب التخييلية. والقصيدة نفسها عملٌ للوهم، وليس للخيال.

وحتى الشاعر نفسه يظلّ، على نطاق واسع، بعيداً عن تجربته ـ ربّما يعود

= النواحي، لا ينبغي أن يلتبس باستخدامه. وإشارتنا إلى المصطلح في الوقت نفسه تقريباً، محض مصادفة (المؤلّف).

ذلك فحسب، إلى أنّه مستغرق جدّاً في التفكير - لأنّ فكره يحول بينه وبين تجربته. وهو يرحّب بالعزلة بوصفها شيئاً ما بعيداً عنه؛ وهو يناشد العزلة أن تَدَعَهُ «يتسلّل الى صومعتها السريّة»؛ وفي مقدوره أن يتأمّل «آلاف مظاهرها»، لكنّه عاجزٌ عن أن يشاطرها حياتها.

وأخيراً، في اللمحة السريعة للحقيقة المتعالية،

إشراقاتُ الدين تشعّ حواليكِ،
وتنير ظلماتِك بنورٍ إلهيّ،

يظلّ المتعالي بعيداً، متنحّياً جانباً. يتألّق النور، ولكنْ من مصدر غير مرئي بعيداً. ولا تصير المادّة والروح شيئاً واحداً في الرؤية؛ والحالُّ والمتعالي يومىء أحدُهما إلى الآخر فحسب. هناك إشارة، ولكنْ ليس ثمّة لقاء. ثمّة انقطاع ليس بين الفكر والشعور فحسب - تفكيك إليوت للحساسيّة - بل بين الحالّ immanent والمتعالي transcendent. وكما تقول (باتريسيا ميير سبكس Patri-cia Meyer Spacks) عن طومسون في كتابها «شعر الرؤية»: «في لغة (طومسون) المجازيّة لا يكمن المعنى حقيقةً في المنظر الطبيعي الريفي؛ إذ يُحسّ به بوصفه ثمرةً للخيال الإنساني أو العقل وهو يتأمّل المشهد الطبيعي»[7]. وتمضي قائلة: وحين يقول (طومسون)، «مرحباً، يا مصدر الوجود! أيها الروح الشامل، / للسماء والأرض!» فإنّه «يوسّع الصلة بين الألوهيّة والعمليّة الطبيعيّة»[8]. تلكم، ليس غير، النقطةُ الأساسيّة، ليس في شأن الصلة بين

---

(7) شعر الرؤية: خمسة شعراء من القرن الثامن عشر The Poetry of Vision: Five Eight-eenth Century Poets (كيمبردج، ماساشوستس، 1967) الصفحات 22-23. ويبدو أنّ رالف كوهن يقول بالشيء نفسه تقريباً عندما يعلّق على «الفصول The Seasons» قائلاً: «كان مؤلّفاً من أجزاء متنوّعة، وكان هدفه إقامة صلات وتعارضات بين الطبيعة، والحيوانات، والإنسان، والله. وهكذا أوجد طومسون عالماً من الأحداث المتزامنة في المكان، لكنّ هذه ما آلت إلى مزيج متناغم إلاّ على نحو اعتباطي». The Unfolding of the Seasons (بالتيمور، 1970)، الصفحات 326-327.

(8) أخذت الأبيات من «الفصول The Seasons»، «الربيع»، 2، 556-557.

الحالّ والمتعالي فحسب، وإنما أيضاً بين الفكر والشعور، بين الشاعر وتجربته، بين القصيدة والقارىء. هذه الصلات ينبغي أن «تُحكم» تماماً لأنّها لا تُحقَّق بإمساكةٍ مفردةٍ من الخيال. إنّه شعرٌ مجازيٌّ، لكنّه ليس رمزيّاً. و «شعر الرؤية» الذي تكتب عنه سبكس هو، عموماً، رؤية لشيء بعيد، وليس رؤية لحضور حالٍّ. ويمكن القول بإيجاز إننا لا نجد الوحدة في التجربة نفسها؛ ولا نجد وحدة عميقة بين الشاعر وتجربته؛ ولا نجد، أخيراً، وحدةَ المادّة والروح، وحدةَ الحالّ والمتعالي.

وأكثر براعة ونجاحاً من هذه إلى حدّ بعيد قصيدةُ وليم كولنز «أغنية للمساء Ode to Evening» (1747). فبينا كانت «ترنيمة» طومسون إلى حدّ ما مفكّكة ـ سلسلة معقّدة من المجازات أكثر منها مجازاً واحداً مُحْكماً ـ إذا قصيدةُ كولنز أكثرُ ضبطاً وتوحّداً. والمساء المشخَّص أكثر تميّزاً في الموجز منه في رمز طومسون للعزلة. وواضحٌ أنّه رمز أُنثويّ، وهي منسجمة دائماً: حواء عفيفة، وحوريّة مصونة، وسيّدة رابطة الجأش، وعابدة هادئة، وحوّاء حليمة. وهي تنفث وتثير روحاً من الوقار. ويجمع حولها ـ حيث تذكِّر «عودتُها» بأحد المواكب العظيمة في «ملكة الجان The Faerie Queen» ـ كلّ الرموز المجازيّة الأخرى في القصيدة. وهي ليست مركزاً للحركة فحسب، بل مركز الثقل أيضاً. وثمّة مطالب رعويّة تقليديّة: «الحاجز الشوفاني» و «الأغنية الرعويّة». وهناك الصفات الطبيعيّة للريف: ينابيع وعواصف، البحيرة والمرج و «المرتفعات المُراحة من الزراعة». وثمّة رموز مرتبطة بالمساء نفسه: الشمس الغاربة؛ الـ «خفّاش الضعيف البصر»، الوادي المظلم، النجم يحلّق، وجنيّات اللّيل وحوريّاته. وهناك صور الفصول: الرياح الباردة، المطر المنهمر والفيضانات المزبدة؛ وزخّات الربيع؛ «ضياء الصيف المتباطىء»؛ الـ «خريف الشاحب» الذي ـ بالجمال المثير ـ «يملأ حضنك بالأوراق». وهذه كلّها مرتبة بفنّيةٍ كاملة حول رمز المساء الهادىء.

ثمّة حركة مزدوجة معقّدة لموكب المساء أيضاً. وكأنّ هناك في الوقت نفسه موكبَيْن، عودتَيْن، تحدثان في إطارَيْن من الإشارة متزامنَيْن ومتميّزَيْن، لكنّها

ليسا منفصلَيْن. فهناك، أوّلاً، العودة اليوميّة للمساء، جـالبةً «متعهـا الحالمـة»، ومـوجهةً الشـاعر بلطف إلى أن يتـأمّـل ـ أيّ شيء؟ ـ السكـون؟ هنـاك، إذن، موكبٌ مصاحب لكنّه أبطأ، يُربَط فيه المساء مجازيّاً بمرور الفصـول. وهي ليست مجرّد أمسيّة يوميّة؛ إنّها أمسيّـة الشتاء، أمسيّـة الربيـع، أمسيّة الصيف، أمسيّـة الخريف. ويستنتج الشـاعر أنّـه لا فصلَ من الفصـول غير خـاضع لـ «تـأثيرهـا الألطف».

ولا ريبَ في أنّ قصيـدة كولنـز «معجزة أداة فـذّة». وهي تكشف عن الوهم Fancy وهو يعمل في أعلى درجات عمله، تلك الملكة التي، حين تعمـل جيّداً، لم يكفّ كولريدج عن تبجيلها، على الرّغم من أنه وضعَها تحت مرتبة الخيـال. . (كـان عمل الـوهم ضروريّاً، في أيّـة حال، حتى لـوردزورث، وشكسبير، كـما سنرى). التعقيد المجازي في «أغنية للمساء» مضبوطٌ تماماً ومعدّل بدقّة، وينتقل بسهولة من حركة اليوم إلى حركـة السّنة المـارّة. حتى إنّه هنـاك إحساسٌ ـ وهـو غائب في «ترنيمة طومسـون» ـ برؤيـةٍ مفردةٍ. لكنّـه على الـرّغم من ذلك، ثمّـة أيضاً إحساسٌ رقيقٌ برؤيةٍ «فُكِّر فيها»، ومن ثمّ نُفّذت شعريّـاً بفعلِ عقـل قويٍّ ومبدع. وهناك أيضاً انطباعٌ برؤيةٍ موصوفةٍ أكـثر منها تجـربةً مشـتركةً. وفي هـذا الوقت، نشعر بأنّنا أقرب إلى التجربة، لكنْ لسنا هنـاك تمامـاً. إنّه شعـر إشارة أكثر منه شعر لقاء.

ونقول مرّة أخرى إنّ الشاعر وتجربته ليسا بشيء واحـد حقّاً. وتـظلّ الأمسية معلّماً:

والآن علّميني، أيّتها السيدة الهادئة،
أن أهمسَ بلحنٍ ناعم.

وهو يرحّب بـ «عـودتها المحبّبـة اللطيفة»، وإنْ كـان لها أن تـوجِّه فـإنّه يَعِـدُ بمتابعتها. لكنّها رمزٌ يتبعـه، وليست حياةً يشـارك فيها. والتـأثير اللطيف الـذي تسكبه يشبه كثيراً «النورَ الإلَهي» عند كولنز: الذي يأتي من مصدر بعيد.

ومـا تشعر بـه البروفسـورة سبكس إزاء طومسـون يمكن تطبيقـه، على نحـو

مماثل، على واحد من أعاظم شعراء العصر، (توماس غراي): «لا يكمن المعنى حقيقةً في المنظر الطبيعي، ويُشعَر به بوصفه نتاجاً للخيال الإنساني أو العقل وهو يتأمّل المشهد الطبيعي». وحين يحسّ المرء القوّة الواضحة، كذلك، في «مرثاة مكتوبة في فناء كنيسة ريفيّة» (1750) يُضطرّ إلى إضافة أنّ هذا الابتعاد عن «المعنى» هو نفسُه يمكن أن يكون جزءاً مهمّاً من نمطها الخاص في القوّة. وإنْ يكن ثمّة قوّة عاطفيّة في الانجذاب الى تجربة، فثمّة أيضاً قوّة عاطفيّة، أيّاً كانت درجة اختلافها، في البقاء بعيداً عن التجربة والاستجابة لها مع ذلك. والوتر الذي يهتز تأثريّاً بجواب واحد one an octave بعيد منه يُؤَثّر فيه في طريقة ليس أقلّ حقيقيّة من الوتر المعدّل على الأصل تماماً. وليست الصلة أفضل أو أسوأ، بل مختلفة فحسب.

إنّ «مرثاة» غراي، شأنها شأن «ترنيمة في العزلة» لـ (طومسون)، شعر إشارة. إنّها قصيدة ذات نبل هائل ومثيرٍ تأمليّ للعطف. وهي، في إحساسها ذي الطابع الطقسي والمهيب، في تقليد الشعرِ الموكبيّ العظيم. وأيّاً كان اختلافها عن قصيدة طومسون في نواحٍ أخرى، فإنّها مشابهة لها من وجهة أنّ القارىء لا يدخل التجربة في أيٍّ من القصيدتَيْن. وفي قصيدة غراي يُدعى القارىء ليقف ويراقب، ولتكون لديه عينٌ أكثر إدراكاً وتشير إلى معنى الأشياء العاديّة التي نراها جميعاً. إنّها، دونما استحياء، شعرٌ معلّم. وسيجعلنا الشاعر نراها ونسمعها كلّها: الناقوس المقروع، القطيع الخائر، الحرّاث، المشهد الطبيعي المعتم، الهدوء الصامت والواضح للمقبرة. وسيخبرنا ماذا تعني، وأيّ مواعظ تقدّم لنا من هذا العالم الهادىء «بعيداً عن التنازع الخسيس لحشد مجنون». وأخيراً، فإنّه سيسحب تفكيرنا من دروس عن الغناء إلى ذلك العالم الآخر الذي يقيم فيه «أبوه وربّه».

ولا يؤثّر فينا غراي لأنّنا نشركه تجربته، بل لأنّنا «أرواح أشقّاء» له، لأنّ لنا تجربة مماثلة خاصةً بنا. وكذا نحن نتأثّر بالفَناء في حيواتنا الخاصة ـ على الرّغم من أنّنا معدّلون على جواب أعلى أو أدنى من جوابه ـ ولديه قوّة الإثارة من

خلال مجازات نعرفها، ذكريات من تجربتنا الخاصة. وهي إثارة لتجربة جديدة أقلّ منها تجربةً أحسّ بها ذات يوم وتُعاد فينا الآن. وفي كلمات كوبر:

في النفوس ميلٌ إلى الأصوات،
وحين يُجعل العقلُ في مستوًى ما تُبهج الأذنُ
بالأنغام الرقيقة أو الشديدة، الخفيفة أو الرزينة.
وإنّ وتراً متساوقاً مع ما نسمع
موصولٌ بداخلنا، فيجيب القلبُ.
وحيثما سمعتُ
لحناً شقيقاً، لطيفاً
يعود المشهد،
مُصاحَباً بكلّ أفراحه وأتراحه.

(The Task ـ الكتاب السادس)[9]

حتى إنّ الإحساس بالتوحُّد بين الشاعر وتجربته ربما يكون لدى غراي أقلّ منه لدى طومسون. وليس هذا اتّهاماً بالزيف أو المداجاة، بل مجرد تأكيد أنّ الشاعر يحافظ على بُعْدٍ حَذِرٍ عن تجربته؛ ذلك أنّه أيضاً يراقب الموكب، أو التطريز، مع القارىء. أما بالنسبة إلى القارىء، فإنّه دليل محبّب. لكنّه ليس أنا ثانية alter ego ولا مؤتمناً ودوداً. وربما يكون قريباً من «المشاهد اللامبالي» ذي الطراز القديم في القرن الثامن عشر، الذي يمثّل عادة انسحاباً إلى العزلة الريفيّة بوصفها نقيضاً للانهماك في الحياة العمليّة. ويبقى هناك، أخيراً، أكثر حتى من بُعْدٍ حَذِرٍ ـ إنّه على الأصحّ «ثُغرة واسعة مثبتة» ـ بين فناء كنيسة ستوك بوجز الهادىء وبين «المقرّ المهيب» لِلّه. ويظلّ هو الشعرَ الذي يشير إلى الطريق بوساطة المجاز، وليس شعر لقاء.

إنّ مواهب وليم كوبر الأنموذجية تماماً للقرن الثامن عشر تجعل منه شاعر

---

(9) وليم كوبر: الواجب The Task، الكتاب السادس، في كوبر: شعر ورسائل، طبعة بريان سبلّر (كيمبردج، ماساشوستس، 1968)، صفحات 514-515. وكلّ المقبوسات من القصيدة ستكون من هذه الطبعة.

الحيـاة اليوميّـة. وفي مقدوره أن يحتفي بمـرور الفصول، و «العصفـور الـوفي»، وحتى بشيء منزلي كالأريكة؛ لكنّ هذا ربما يكون عجزاً بقدْر ما هو موهبة. وهو أنمـوذجي لجمهرة شعـر القرن الثـامن عشر حيث ينبغي أن «يُتسامى» بـالأشيـاء العاديّة الى أشياء شعريّة. ويظلّ عالمُ الشعر وعالمُ الحياة اليوميّة عالَمَيْن مختلفَـيْن. وليس عالم الحياة اليوميّة في ذاته «شعريّاً». ذلك أنّ الشعر شيءٌ يُضاف، تـزيين للحياة العاديّة بأردية مستعارة.

ويعيد هذا الى الذهن ثانيةً مبدأ «تفكيك الحساسيّة» المزعج جدّاً، الذي قال به إليوت. حيث ذهب إلى أنّ شعراء القرن الثامن عشر «فكّروا وشعـروا، دونما اتصـال بين الفكـر والشعور ودونمـا توازن؛ لقـد تأمّلوا»[10]. والحقّ أنّ هـذا ما أرينـاه في هذا الفصـل ـ الشعر التـأمُّلي. وتتضمّن عبـارة إليوت ثنـائيّـة، لكنّهـا ليست ثنـائيّة أشيـاء متميّـزة فحسب، بـل أشيـاء منفصلة. وهي تـوحي بفكـر وشعور «يشير كلّ منهما إلى الآخر» وكأنّه يشير إلى شيء بعيد.

وتـوجد هـذه الثنائيّـة نفسُها حتى في أعـظم قصـائـد كـوبـر «الـواجب The Task». وما أضعه في الحسبـان ههنا ليس فحسب الـطبيعة الشـاملة للقصيدة؛ أعني، بعد كلّ شيء، نصف السبب في روعتهـا على الأقـلّ. ولست أقول بـأنّها ليست قصيدة موحّدة. بل إنّها، خلافاً لاعتقاد كثيرين من القرّاء، العرضيـين، عملٌ منظّم بعناية. ومهما يكن، فإنّ وحدتها وحـدةُ فكرة. وطبيعي أنّ «واجبـهُ» الذي حدّدته له السيدة (أوستن)، هو أن ينظم قصيدة من الشعـر المرسـل حول أريكة. لكنّه لا يطول الوقت قبـل أن نرى أنّ «الـواجب» أكبر حجـماً من هذا. إنّه الواجب الملقى على عاتق المسيحي: كيف يستقيم مع اللّه والعالم من حوله. ويغدو واضحاً حالاً «أنّ العالم المفصّل على نحو جميل الذي يضعه أمـام أعيننا ـ القبور، الجداول، أهل الريف،

---

(10) ت.س. إليوت: «الشعراء الميتافيزيقيّون»، مقالات مختارة، (نيويورك، 1932)، ص 248.

الهواء الشافي لروابيها العالية،
والأريج المنعش لأوديتها النديّة،
وموسيقى غاباتها ـ

إشاراتٌ لشيء آخر. كما يعبّر عنه بريان سبلّر: الصور القلميّة لمنظر طبيعي ريفي، حين تُلحظ بوضوح فوتوغرافي ذي تفاصيل، هي توضيحات للمباهج الصحيّة في الحياة البسيطة؛ والتعليقات على الأحداث المعاصرة تربط بفكرة كوبر عن العالم؛ والانحرافات، من قبيل تعليمات زراعة الخيار، تتحوّل إلى أمثال»[11].

وهذه فكرة موحية جدّاً. ويجد المرء نفسه مُغرًى أن يسأل عمّا إن كان يمكن أن تكون القصيدة كلّها ضرباً من المثل. ولا ريبَ في أنّ هذا سيعني أن نقول كلاماً كثيراً. لكنّ التمثيل قد يكون مفيداً. فالمثل، شأنه شأن المجاز، يقتضي خطَّيْن قصصيَّيْن: ينطلقان متوازيَيْن، لكنّهما لا يلتقيان؛ يشير أحدُهما إلى الآخرَ، لكنّه لا يشرك أحدهما الآخرَ حياته. وهناك انفصال مماثل في «الواجب». فالتفاصيل الرائعة والمؤثّرة للحياة الريفيّة تشير إشارة، وإنْ لم تكن الشيءَ نفسه تماماً، إلى الدرس الذي تعلّمه، في أنّ «اللّه صنعَ الريفَ، والإنسان صنع المدينة». والإلماعات إلى القضايا المعاصرة تشير، وإنْ تكن منفصلة، إلى دروس من قبيل:

لا ريبَ في الحاجة إلى التبادل الاجتماعي،
إلى الخير والسلام والعون المتبادل
بين الأمم، في عالمٍ يلوحُ
أنّه يقرع ناقوسَ الموت لموته هو،
وبصوت عناصره جميعاً
يذكّر بيوم الحساب

ربما نكون ذهبنا بعيداً جدّاً. ولا ريبَ في أنّ هناك الكثير لدى كوبر مما هو أنموذجيّ للقرن. وثمّة الإحساس نفسه بـ «البُعْدِ الحَذِر» بين الشاعر والقارىء؛

---

(11) كوبر: شعر ورسائل Verse and Letters، ص 394.

ثم إحساس مماثل بالبعد بين الحقيقة المتعالية والحالّة ـ على الرّغم من أنّه مختلف جدّاً عن بُعْد الرُّبوبيٍّ deist عن اللّه، الذي يرفضه (كوبر) بأسلوب مؤثّر جدّاً في الكتاب الأخير من قصيدته:

روحٌ واحد ـ له
هو الذي غطّى الأشواكَ المصقولة بحواجب نازفة،
ويحكم الطبيعة الشاملة، وليس هناك زهرة
لا تُبدي أثراً ما في نمشٍ، أو خطٍّ، أو بقعةٍ،
من آثار ريشته الفذّة.

(الواجب The Task، الكتاب السادس، 521)

أمّا عند كوبر فإنّ وحدة التجربة نفسها شيء آخر أيضاً. وعلى الرّغم من أنموذجيّة كوبر في نواحٍ محدّدة، فإنّه شاعر انتقال. وليس كوبر، بين شعراء القرن الثامن عشر، الشاعر الأكبر قيمة بعد بوب فحسب، فهو أيضاً (مع كروستوفر سمارت) الشاعر الأقرب في الروح إلى الشعر الجديد الذي ولد إثر ذلك مباشرة.

لقد قلنا عن وحدة قصيدة «الواجب» إنّها، أساساً، وحدةُ موضوع. لكنّ المرء يظلّ في حيرة في شأن كوبر: فهناك شيء أكثر. وليس ما يرجع بنا إلى القصيدة هو السهولةُ المحبّبة في الشعر، وبساطة العبارة الشعريّة، وخلابة الصور الريفيّة فحسب، إنّه الإنسان نفسه، هذا الذي يُلمحُ ويُسمع بين الأبيات وداخلها. وإذا ما كانت ههنا، مثلما هي الحال في الكثير من شعر القرن الثامن عشر، مسافةٌ بين الحالّ والمتعالي، وبين الشاعر وتجربته ـ كالذي قلنا عن طومسون من أنّ فكره كثيراً ما يبدو حائلاً بينه وبين تجربته ـ فهناك أيضاً شيء مختلف: توحّدٌ رائع للرؤية، وعي من جانب الشاعر نفسه. وهذا قد «يفكر ويشعر بتقّطع»، لكننا نظلّ نحسّ أنّ إنساناً واحداً هو الذي يفعل الأمرَيْن. ولا نستغرب أن نجد كولريدج يقول عن كوبر ـ وعن محبوب كولريدج (وليم ليزل بولز) ـ لقد كانا «في أحسن أحوال علمي، الأوّلَيْن اللّذيْن وحّدا بين الأفكار

المتّصلة بـالـطبيعـة والأسلوب الـطبيعي ؛ الأوّلَـيْنِ اللّذين جمعـا شمـل القلب والـرأس»[12]. بدأنـا مع (كـوبر) دخـول نطاق الجـاذبيّة الأرضيّـة لعـالم شعـري جديد، يكشف فيه الشاعر نفسَه لقارئه بقدْر أكبر وفي حريّة أكثر.

قـد يكون مـا يثبتُه هـذا الاختبارُ، في قـراءة شعر القـرن الثـامن عشر بلغـة المبادىء الكولريدجيّة، عجزَ تلك المبادىء. ويؤيّد هذا حقّاً ما كنّا قـد رأيناه من صور النقد القاسي التي مارسها كولريدج على «الشعراء المحـدثين» في«السـيرة». وثمّة قدْر كبير جدّاً من التهوّر في رؤيته شعرَ القرن الثـامن عشر. لشيءٍ واحدٍ، وهو أنّه كثيراً ما يبدو متجاهلاً سعة هـذا الشعر وتنـوُّعه. وإنّها لَلَحْـظة نادرة أن نجده مدفوعاً إلى أن يميِّز حتى أكبر أنواع شعر أسلافه ـ شعر العقل، مثـلاً، من شعـر العاطفـة. وإحدى هـذه اللحظات النـادرة في مذكـرة مخطوطـة (تعـود إلى حوالي سنة 1796) في صـدد «تاريـخ ـ مقترح ـ للشعـر الانكليزي»؛ حيث يُميِّـز هناك بين «درايدن و. . . المناطقة البارعين» (الذين لايجعل منهم بوب فقط، بل بن جـونسون، ودون، وكـاولي أيضاً) وبـين «الشعر المحـدث»، الذي يعني بـه كـوبر، وبَـرْنز، وطـومسون، وكـولنز، وإكنسـايد، وآخـرين[13]. ويمكن القول عموماً أيضـاً إنّ أعداءه هم فقط (كـما في السيرة) «الشعـراء منذ السيـد بوب»، وفيهم بوب نفسه. وجريرة هؤلاء، أساساً، أنّهم ليسوا وردزورث.

وفي عمـل هؤلاء «الأعداء» لم يكن عنـد كولـريدج إحسـاس صحيح تمـاماً، مثلاً، بقيمة «اللياقة decorum» ـ كما هي عند بوب ـ منشغلاً جـدّاً بتحجره في قوالب جامدة لدى كثير من أتباعهم. ولم يكن يحسّ بالإمكانيّات الدقيقـة للدور the couplet، وقـد كان مهتـمّاً جدّاً بـالحركـة الرشيقـة والعضويّـة في القصيـدة كلّها. ولم يُدرك تماماً أنّه قد يكـون هناك حـدّة في العقل، وهكـذا كان منشغـلاً بالحاجـة إلى حدّة الـرؤية. كـان متيَّماً بـالحدّة الشخصيّـة والخياليّـة لوردزورث،

---

(12) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 1، 16.

(13) روح البحث Inquiry Spirit، طبعة كاثلين كوبرن، (لندن، 1951)، ص 153.

بحيث إنّه وجد صعوبة في رؤية جماليّات غراي المثـالانيّة(*) أو المـوكبيّة. ولم يبـدُ مدركاً كم كان شعراء أواخر القرن الثامن عشر أنفسهم يغالبون، بنجاح غالباً، قيود الكلاسيّـة الجديـدة، محاولـين أن يُلقوا عن كـواهلهم (حسب تعبير و. ج. بيت) «حِمْل الماضي».

وعلى الرّغم من قصر نظر كولريدج في شـأن الامتيازات الحقيقيّـة تمامـاً لشعر القرن الثامن عشر، رأى شيئاً مهمّاً في ما يتّصل بعيوبه. وعلى الرّغم من أنّه كان مكافحاً، لم يفلت، خلا في لحظات عابرة، من صيغتـه الإشاريّـة أساسـاً. كان مثـل التمثال الفـارّ من الرخـام. وعند كـوبر كـان هناك تقـريباً ـ المتعـالي، عالم الطبيعة، الشخصيّ جدّاً ـ مؤثّراً تقريباً. وعند وردزورث سيكون قـد انصبّ في تلك «الـوحدة الـوجوديّـة التي تُرى فيهـا كلّ التمييـزات المألـوفة ـ المـوضـوعي والذاتي، الإنسان والطبيعة، العقـل والشعور، المـدرَك وغير المـدرك» ـ بوصفهـا «مظاهر أو أشكالاً للكلّ فحسب»[14].

وهنـاك لَبْسٌ شـديـد في أيّـة صلة بـين ابن وأب في عـالم الشعـر. ولم يكن كولريـدج دائماً، أو تمـاماً، جـاهلاً جمـاليّات شعـراء القرن الثـامن عشر. فهناك لحظات يكون فيهـا قادراً عـلى الالتفات إليهم بشيء من الحبّ، عـلى الرّغم من اختلافاتهم عنه. وفي رسالة رائعة إلى صديقه (جون ثِلْوُل) في السابـع عشر من كانون الأوّل، عام 1796 ـ وهي لا تفيد لكنّها تعيد إلى الأذهان مرّة أخـرى رأي (إليـوت) في أنّ شعراء القـرن الثامن عشر «فكّـروا وشعروا، دونمـا اتصال بـين الفكر والشعور ودونما توازن» ـ يوحي كولريدج بأنه كان يكتب ضرباً من الشعـر مختلفاً عن أسلافه المباشرين. «أشعر بقوّة، وأفكّر بقوّة، لكنّي نادراً ما أشعر من دون تفكير، أو أفكّر من دون شعور. . . وآرائي الفلسفيّة ممزوجة بمشاعري، أو يُستدلّ عليها بها: وأحسب أنّ هذا ما يميّز أسلوبي في الكتابة. وهـو، على غـرار

(*) Statuesque: تعني شيئاً شبيهاً بالتمثال من حيث الجلال أو الجمال الكلاسيكي.

(14) و. جكسون. بيت: ثِقلُ الماضي والشاعر الإنكليزي The Burden of the Past and English poet، (كيمبردج، ماساشوستس، 1970)، ص 125.

أيّ شيء آخر، يكون أحيـاناً جمـالاً، وأحيانـاً قبحاً». حتى إنّ هـذه الفكرة عن شعر جديد ومختلف تظلّ تفسـح له المجـال (على الأقـلّ للحظة) لأن يُعجَب بمـا أحسّ أنّه كان جماليّات مختلفة تماماً لشعراء سبقوه، إذ يواصل القول: «ولكنْ لا تـدعنا نـطبّق قانـون الاتّساق Uniformity عـلى الشعراء ـ لـديّ مجال كـافٍ في دماغي للإعجاب دائماً وبالتساوي تقريباً، بعقل (أكِنْسَايد) ووهمه، بقلب (بولز) ووهمـه، وبالسيـادة المهيبـة (لملتـون)، والحـديث الـودّي الإلهي (لكـوبـر)»[15]. والإثارةُ في شعر اللقاء لم تفقده تماماً تذوّقه للجماليّات المحدّدة في شعر الإشارة.

---

(15) رسائل مجموعة Collected Letters، 1، 279.



الفصل الثالث

شعر اللقاء: وردزورث

إنّ ما يظلّ يُنظَر إليه عموماً بوصفه البيان الرسمي لـ «الشعر الجديد» - مقدّمة وردزورث للطبعة الثانية للقصائد الغنائيّة سنة 1800 م - لا يكاد يمسّ صميم القضيّة. وطبيعي أنّه بيان رسميّ: على الرّغم من إنكاره المتكرّر لأن يكون مطلوباً من القارىء أن يعتنق أصدقاء جديدين «في حال تخلّيه عن أصدقائه القدامى فحسب»[1]، وواضحٌ أنّه يتحدّى شعراء الأسلوب القديم. وتحمل صحيفة العنوان في المجلّد الثاني الجديد لسنة 1800 م شعار: «Quam nihil ad genium, Papiniane, tuum!» - الذي يمكن أن يترجم بتصرّف على هذا النحو: «يا مريد بوب، لن يكون هذا مما يروقك!».

وتظلّ المقدّمة الشهيرة، من نواحٍ عدّة، مهمّة وموحية، لكنّها على الرّغم من ذلك كثيراً ما تضلّل؛ لأنّها، عقب المقاطع الافتتاحيّة القليلة، تغدو منشغلة بالموضوعات («أحداث الحياة العاديّة») وبالأسلوب (لغة «الحياة الوضيعة والبسيطة»)[2]. ولن يكون هناك «تشخيصات للأفكار المجرّدة في هذه المجلّدات

(1) وليم وردزورث وصموئيل تايلور كولريدج: القصائد الغنائيّة Lyrical Ballads: نصّ طبعة 1798 م مع القصائد الإضافيّة لسنة 1800 والمقدّمات، نشرة ر.ل. برت و ا.ر. جونز، (لندن، 1963)، ص 271.

(2) المرجع نفسه، ص ص 244-245.

(ص 250)، وسيستخدم الشاعر «لغة الناس نفسها»، (ص 250)؛ وستكون ثمّة «أشارة مما يسمّى عادةً أسلوب الشعر» (ص 251). وفوق هذا، سيرى في هذه القصائد أنّ ليس ثمة «اختلاف جوهري بين لغة النثر والتأليف الموزون» (ص 253)، وأنّ الوزن، إلى ذلك، سيساعد في «تعديل العاطفة وتقييدها من خلال مزج للشعور المألوف» (ص 264).

لكنّ هذا كلّه ليس هو ما يدور «الشعر الجديد» لدى وردزورث حوله بعمق، والعنصر الحاسم ليس مجرّد اختلاف في التقنية، على الرّغم من أهميّة هذا العنصر، بل هو تغيّر في الرؤية. ونقطة الاختلاف لا يُشار إليها كثيراً بما يقوله وردزورث عن الأسلوب، مثلما يُشار إليها بالأسباب التي يقدّمها لموضوعاته وتقنياته المبتكرة. وليس المهمّ استخدامه «حياة وضيعة وبسيطة»، بل هو أنّه يفعل ذلك «لأنّه في ذلك الوضع تدمج عواطف الناس في الأشكال الجميلة والخالدة للطبيعة» (ص 245): وليس أنّه يختار الموضوعات التي تظهر «أحاسيس أخلاقيّة» معروفة لدى الناس ـ وهو ما يذكّرنا بقصائد من مثل «الصبي الأخرق The Idiot Boy»، و«نحن سبعة We are Seven»، و«سيمون لي Simon Lee» و«سوزان البائسة Poor Susan» ـ بل إنّ «الشعور الموسّع في ذلك يعطي أهميّة للفعل والحال وليس الفعل والحال للشعور» (ص 248)؛ وليس عزمه الثابت على تنقية الأسلوب الشعري، وإنما تحقيقه للرباط القويّ الموجود بين الإنسان والعالم من حوله ـ «انطباعه العميق عن بعض الخاصيّات المتأصّلة والثابتة للعقل البشري، وكذا عن بعض القوى في الأشياء الكبيرة والخالدة التي تعمل فيه، التي هي أيضاً متأصّلة وثابتة» (ص 249-250). ولعلّ ما هو أكثر أهميّة من ثورة وردزورث في التقنية الشعريّة، ثورته في الرؤية الشعرية ـ رؤية العلاقات المتبادلة والعميقة والمتأصّلة بين الفكر والشعور، وبين العقل والطبيعة، وبين الطبيعة والمتعالي.

وابتغاء مشاهدة هذه الثورة في الرؤية الشعريّة علينا، في أيّة حال، أن نعود إلى شعر وردزورث. ولكي نصوغ نظريّة عنه علينا أن نعود إلى كولريدج.

وكـولريـدج هو الـذي اهتمّ بنظريّـة هـذا الشعـر الجـديـد، أو، يمكن القـول، متضمَّنات هذا الشعـر الجديـد. ومن غير المفيـد أن ننظر إلى مقـدّمة وردزوورث على أكثر من ضوء متقطّع؛ لأنّه هو نفسه قال، في سنـوات تاليـة، إنّه «لم يبـالِ أدنى مبالاة بالنظريّة، وقد كتبت المقدّمة استجابة لسؤال السيد كولريـدج بدافـع طبيعة جيّدة فحسب»[3].

وليس الأمر أنّ المقدّمة قد كُتبت «استجابة لسؤال السيد كولريدج» فحسب، بل الواضـح أنّها تمثّل تفكـير كولـريدج، عـلى أقلّ تقـدير، بقـدر تمثيلها تفكـير وردزورث. ولم يكن كـولريـدج منغمساً في مـدح الذات حـين كتب إلى روبرت سـوذي سنة 1802 إنّ المقـدّمة «طفـل نصفيّ لدمـاغي أنا، ومن ثم نشـأت عن المنـاقشات التي تكـرّرت كثيراً، بحيث إنّ أيّـاً منا، مـع استثنـاءات قليلة، قلّما يكون في مقدوره أن يقول جازماً أيُّنا بدأ أوّلاً بأيّـة فكرة خـاصة». لكنّ الفكـرة الرئيسة في ملاحظات كولريدج لسوذي أنّـه «بعيد عن المضيّ مـع وردزورث إلى آخر المطاف»، وأنّه، على النقيض من ذلك، يخامـره شعور بـأنّه «في مـوضع أو آخر ثمّة اختلاف جذريّ في آرائنا النظريّـة حول الشعـر»[4]. وخلافـاً لكثير من وعـود كولـريدج، فـإنّ قـراره الـذي يقـول فيـه «هـذا سـأحـاول أن أذهب إلى صميمه» كان مقرّراً أن ينفّذ، ولو جزئيّـاً على الأقـلّ. وأنّه حتى سنـة 1815 م - ويمكن أن يقال إنّه حتى آنذاك لم يبلغ «صميم» المسألة - إلاّ أنّ المجلّد الثاني من «السيرة الأدبيّة» يقطع شوطاً طويلاً في طريق تنفيذ ذلك الوعد.

وعنـد نُقّاد كثـيرين، تعدّ الفصـول الخمسـة عن وردزورث (الـرابـع عشر، والسابع عشر - العشرون، والثاني والعشرون) جوهر السيرة الأدبيّة. وقد يكـون هذا هرطقة عند أولئك الذين يأخذون فكـرة أكثر عضـويّة عن «السـيرة»، ومن هم يشعـرون، لذلـك، بأنّ هـذه الفصول يمكن أن تقـدّر حق قَـدْرهـا فقط في

(3) ملحق التـايمـز الأدبي، (لنـدن)، 28 نيسـان، 1950، ص 261؛ اقتبسـه بـول م. زول، من «النقد الأدبي عند وليم وردزورث»، (لنكولن، نبراسكا، 1966)، ص 15.

(4) الرسائل المجموعة، 2، 830.

سياق المناقشة الكاملة عند كولريدج ـ ولكنّ ثمّة شكّاً ضئيلاً في أنّ الفصول التي موضوعها وردزورث، هي أمثلة للنقد التطبيقي عند كولريدج في أحسن أحواله. وثمّة شيء آخر، وهو أنّه ههنا يمكن أن تناقش مسألة وجود الفكرة الأوضح لنظريّته الشعريّة أيضاً، مضمّنة في أحكامه على الشاعر الأعظم لعصره. ونستطيع أن نرى ههنا ـ على الأقلّ بوضوح أكثر مما في مقدّمة وردزورث ـ كولريدج لـ «القصائد الغنائيّة ـ ما ميّز أساساً الشعر الجديد، مشاهداً في عمل أعظم ناظميه. ولقد كان لدى كولريدج خمس عشرة سنة من التأمّل في دلالة ظاهرة وردزورث، وقد أعطاه تعاقب الزمن بُعْداً لرؤية ماهيّة نقطة الخلاف بعمق أكبر.

يبدأ كولريدج (في الفصل الرابع عشر) بتقسيم العمل بينه وبين وردزورث في «القصائد الغنائيّة»: فتكون له قصائد ما فوق الطبيعة supernatural، وتكون لوردزورث معالجة موضوعات «مختارة من الحياة العاديّة». ويقدّم، من ثمّ، رؤية تمهيديّة لفكرته عن القصيدة والشعر ـ حيث تقود الأولى إلى مناقشة موجزة للطبيعة العضويّة للقصيدة («التي يدعم كلّ جزء من أجزائها، على نحو تبادلي، الجزء الآخر، ويفسّره»، والتي تتحرّك «كحركة الأفعى»[5]، وتفضي الثانية إلى الوصف الكلاسي لـ «الشاعر، الموصوف بالكمال المثالي»، الذي كنّا قد أشرنا إليه قبل (2، 12). وعلى الرّغم من ذلك، فما هذا إلاّ مدخل إلى التحليل الطويل لشعر وردزورث في الفصول اللاحقة (الفصول 17-20، 22). وهناك سترسم الحدود؛ إذ «سيوضح نهائيّاً النقاط التي أوافق فيها آراءه، والنقاط التي أخالفه فيها تماماً» (2، 8).

وتبدو الاختلافات في التحليل النهائي سطحيّة نسبيّاً. والحقّ أنّ كولريدج يفصّل القول نسبيّاً (الفصول 17-20) في شأن اختلافاته مع وردزورث على اختيار «موضوعات وضيعة وهيّنة»، وعلى مسألة اختلاف جوهري بين «لغة النثر والتأليف الموزون» ـ ويقدّم، أثناء العمل، بعضاً من نقده الأكثر حدّة. ويواصل

(5) السيرة الأدبية، 2، 10-11.

كولريدج (في الفصل الثاني والعشرين) تلخيص ما يعدّه «نقائص مميّزة» لشعر وردزورث. وليست الاختلافات بينهما هي المهمّة عندنا هنا، بل المهمّ حقيقة أنّه في بقيّة الفصل الثاني والعشرين (2، 115-129) ـ التي يناقش فيها كولريدج «الامتيازات المميّزة لشعر وردزورث ـ يكون قادراً على تفصيل ما هو جديد ومثير في هذا الضرب الجديد من الشعر.

وحتى ههنا يمكن أن يبدو كولريدج، أوّلاً، متابعاً وردزورث في تشديده على الأسلوب، لأنّ أوّل «الامتيازات» الستّة التي يميّزها هو «نقاء صارم للغة نحويّاً ومنطقيّاً؛ وباختصار، تخصيص تامّ للكلمات بالمعنى» (2، 115). لكنّه يصير واضحاً حالاً أنّ كولريدج لديه معنًى ما أبعد غوراً في العقل: «ليكن مُلاحَظاً، على أيّة حال، أنّني لا أضمّن في معنى الكلمة موضوعها المطابق فحسب، وإنما أيضاً كلّ المعاني الذهنيّة التي تستدعيها. لأنّ اللغة ليست مصوغة لنقل الشيء وحده، بل مصوغة أيضاً لنقل شخصية الإنسان الذي يمثّلها ومزاجه ومقاصده» (المجلد 2، ص ص 115-116). وجليّ أنّ إحدى مناقب وردزورث إنمّا هي جمعه في قصيدته بين نفسه وبين العالم الذي يكتب عنه.

ويقال إنّ فضيلة وردزورث الثانية هي «أهميّة وسلامة متماثلتان للأفكار والعواطف، مُستفادتان ـ ليس من الكتب، وإنما ـ من الملاحظة المتأمّلة للشاعر» (2، 18). ويمكن القول ثانية إنّ تعليل هذا هو الأكثر أهميّة. وأفكار وردزورث وعواطفه لها «أهميّة وسلامة متماثلتان» ـ وهو ما يعني لي أخيراً شيئاً من قَبِيل «التمام wholeness» ـ لأنّها تُمتح من الأعماق التي يُختار نفر قليل في كلّ عصر لارتيادها، والتي قليلون في كلّ عصر من لديهم الشجاعة أو الميل للنزول إليها» (2، 120). ولشعره «أهميّة» و«سلامة» لأنّ الينابيع الأعمق التي فجّرها هي تلك التي داخل نفسه ـ وهذه ينابيع ليس من السهل أن تفتح، وليس من السهل أن توجّه في قناة إلى الآخرين. وافتتاحها بعمق يقتضي صيغة جديدة للإدراك؛ وتوجيهها في قناة إلى الآخرين يستلزم ضرباً جديداً من الشّعر. ويتابع كولريدج قائلاً: «إنّ قصيدة أغنية الخلود العظيمة Immortality Ode قصد بها

فقط قرّاء قد تعوّدوا أن يراقبوا التدفّق المستمر لطبائعهم الأعمق، ويغامروا أحياناً في ممالك فجر الوعي، ويشعروا بفائدة عميقة في أشكال من الوجود الأعمق، الذي يعرفون أنّ صفات الزمان والمكان لا تنطبق عليه، وهي غريبة عنه؛ لكنّه، على الرّغم من ذلك، لا يمكن أن يُنقل إلاّ برموز الزمان والمكان» (2، 120). لم تعد أسرار الشعر الأولي تلك الأسرار الخارجيّة للبحر والجبل أو، حتى، اللّه ـ وهي أسرار يمكن أن تبعد وتجعل سهلة القياد ـ وإنما الأسرار الداخليّة للنفس.

وفضيلة وردزورث التالية، التي يشير إليها كولريدج مجرّد إشارة عابرة تقريباً، هي بوضوح مسألة الأسلوب: «القوّة والأصالة في أبيات ومقاطع مفردة: الأناقات المُغرية المتكرِّرة التي امتاز بها أسلوبه» (2، 121).

وتُدخلنا الفضيلة الرابعة بعمق أكبر إلى وردزورث: «الحقيقة الكاملة للطبيعة في صوره وأوصافه مستمدّة مباشرة من الطبيعة» (2، 121). ويمثّل كولريدج بأناقة لما يقصد إليه: المشهد المنزلق من «المقدّمة» فيه «الأشجار الجرد وكلّ صخرة جليديّة/ رنّ كالحديد»؛ طائر التفّاحي الأخضر، «جثم في نشوة» على «أجمة من أشجار البندق قائمة هناك/ تتحرّك برشاقة بتأثير النسيم الهابّ». ويقول كولريدج معلّقاً: «على غرار الندى أو اللمعان فوق حصاة، لا تشوّه العبقريّة ولا تحيل ألوان أشيائها؛ بل إنّها، على العكس، تظهر لا محالة مسحة وأثراً، يمنعان العين من الملاحظة العاديّة» (2، 121). ويأتي، ثانية، السبب: ما ذلك الذي يجعل ممكناً «مثل هذه الحقيقة الكاملة للطبيعة»؟ ـ إنّها «ألفة طويلة ولطيفة للروح الذي يعطي التعبير المتميّز لسائر أعمال الطبيعة» (2، 121). وجليّ أنّنا عائدون إلى ما سمّاه كولريدج «الحياة الواحدة في داخلنا وفي العالم».

ربما سيكون واضحاً الآن أنّ حركة تحليل كولريدج امتيازات وردزورث ليست انتقالاً من فضيلة مستقلّة إلى أخرى، بل هي تقدّم أعمق فأعمق نحو مركز الرؤية الشعريّة لوردزورث. وحركة الفكر هي نفسها تقريباً حركة شعريّة ـ وحتى حركة رمزيّة ـ لا تدع شيئاً وراءها، بل تأخذ كلّ شيء معها مضاعفةً

بسرعة ازدياد المعنى. والفضيلة الخامسة لشعر وردزورث تجعل هذا واضحاً تماماً، لأنّها ترفع إليها كل شيء ذي أهميّة مما أُشير إليه قبلُ، وتمضي إلى ما بعده. المميّزة الخامسة هي «مثير عطف تأمّلي a meditative pathos». اتّحاد لفكر عميق ورقيق بالحساسيّة؛ تعاطف مع الإنسان بوصفه إنساناً؛ والحقّ أنّه تعاطف متأمّل، وليس مجرد رفيق معاناة أو صاحب، (مشاهد، يشترك) بل متأمّل، لا اختلاف في الدرجة في منظوره، يخفي تماثل الطبيعة؛ لا أضرار الريح أو الطقس، أو التعب، وحتى الجهل، تحجب تماماً إلهيّ الوجه الإنسانيّ. ويظلّ عنوان الخلّاق وصورته ممكنيّ القراءة عنده تحت الخطوط القاتمة، التي بها شطبهما الإثم أو الكارثة، أو غطّياهما. وههنا يتلاشى الإنسان والشاعر ويجد كلّ منهما نفسه في الآخر، الأوّل بوصفه مبجّلاً، والثاني بوصفه مُقاماً عليه البرهان (2، 123-122). ومع كلّ ذلك الذي قد تقدّم، هناك الآن إحساس بالحقيقة المتعالية وراء، وعلى الرّغم من ذلك، ليس وراء، «إلهيّ الوجه الإنسانيّ».

وثمّة، أخيراً، الادّعاء المنتصر بامتلاك وردزورث القوّة الغلّابة التي تعطيه إذناً بالدخول إلى البقيّة كلّها: «وأخيراً، أدعي أنّ لهذا الشاعر، وبتفوّق، موهبة الخيال في أسمى معنى للكلمة وأدقّ معنًى لها» (2، 124). وواضح من الأمثلة التي يقدّمها كولريدج - بما فيها مقاطع من «أشجار الطقوس Yew Trees» و «التصميم والاستقلال Resolution and Independence» و «أغنية الخلود Immortatity Ode» - أنّنا معادون ثانية إلى «الشاعر، الموصوف بالكمال المثالي»، الشاعر من حيث هو النقطة المركزيّة للوحدة الشعريّة. و «النفس الإنسانيّة الكاملة» تدخل إلى حيّز العمل، «بإخضاع ملكاتها الواحدة منها للأخرى»، وبذلك تتأتّى «نبرة وروح للوحدة التي تمزج، وتصهر (إنْ جاز التعبير) الأشياء أحدها في الآخر». وهي وحدة مكافئة لِـ، وحتى تستدعي، «توازن الخاصيّات المتضادّة أو المتنافرة أو ائتلافها»: التماثل والتباين؛ العامّ والمحدّد؛ الفكرة والصورة؛ الفردي والأنموذجي؛ الجدّة والابتذال؛ الانفعال والنظام؛ المحاكمة العقليّة والشعور؛ الطبيعي والصناعي؛ الشاعر وقصيدته - وفي هذا كلّه - ومن ثمّ لدى وردزورث الذي هو شاعر الخيال بجدارة - يكون

الخيال هو «الروح الذي يحلّ في كلّ مكـان، وفي كلّ شيء، ويصـوغ الجميع في كلّ واحد جميل وذكيّ» (2، 12-13).

والحقّ أنّ لدى كولريدج ووردزورث رؤية شعريّة جديـدة ـ رؤية ذات دلالـة ثنائيّة: الرؤية التي منها تأتي القصيدة إلى الوجود، ورؤية العمليّة الشعريّة نفسها ـ ممثّلة الاستـطاعـة الإدراكيّـة والـوجـوديّـة التي يتمتّـع بهـا الخيــال. وأنّها، في الـدلالتَيْن كلتيهـا، الرؤيـة التي لا يبدو أنّ شيئـاً يفلت من قبضتها: الشـاعر، وأفكاره ومشاعره، عالم البشر وعالم الطبيعة، عالم القيم الشـاملة ـ كلّ مـا يمكن أن يعـرفه الإنسـان. وهي، بعد كـلّ شيء، الرؤيـة التي تستـدعي دمـج هـذه الأشياء جميعاً، تستدعي تحويـلاً ـ أو، بدقـة أكثر لـدى اللاهـوتي مثلما هو لـدى كولريدج، اتحاداً في وجود جديد. ويمكننا أن نسمّي هـذا الوجـود الجديـد، كما يفعل كولريدج، رمزاً، كينونة شعريّة تظلّ من صميم جـوهر حقـائق كثيرة هي الموجِّهة لها. ونحن في عالم من الشعر الجديد.

ربمـا نبدأ بقصيـدتين لـوردزورث ليستا متبـاعدتَـيْن كثيراً في العهـد، لكنّهـا متباعدتان جدّاً في التّقنية والرؤية الشعريتَـيْن. أما الأولى، وهي «أبيـات مدوّنـة عـلى مقعـد في شجـرة طقـوس ـ Lines Left Upon a seat in a yew Tree»، فقد أكملت سنة 1795 م؛ وأمـا الثانيـة، وهي «شطر من ليلة A Night Piece» فقد نُظمت سنة 1798 م. وليس من قَبِيل النزوة أن نجد وردزورث ـ في تـرتيبه النهائي لقصائده، هذا الـترتيب المتباين والمتقلّب أو الاعتبـاطي غالبـاً خلا هـذه المرّة ـ يصنّف أولى هاتين القصيدتَيْن مع مجموعته «قصـائد كُتبت في الشبـاب»، ويصنّف الثانية مع «قصائد الخيال». وعلى الرّغم من أنّها متباعدة زمـانيّاً بمقـدار ثلاث سنوات فحسب، فـإنّها عوالم متبـاينة في نـواحٍ أخرى. وقـد يناقش المرء مبعث هـذا ـ ومن المؤكّد أن السنـة الجديـرة بالإعجـاب annus mirabilis لدى كولريدج ستكون عاملاً حاسماً ـ لكنّ حقيقة الاختلاف جليّة. وقصيدة «أبيـات مـدوّنة عـلى مقعد في شجـرة طقسـوس»، هي قصيـدة من عصر آخـر، العصر الذي انقضى لتوّه. وعلى الرّغم من الاختـلافات في بنيـة الشكل، فـإنّ لها صلة

لافتة للنظر بـ «مرثاة» غـراي. وههنا مـرّة أخرى يكـون الشاعـر دليل القـارىء الذي يمكن أن يلازمه، مستوقفاً إيّاه لحظةً في مكان مقـدّس، ليرتـاح ويتأمّـل: «لا، أيّها المسافر، استرح». ويركّز المشهد مرّة أخـرى، وهو أقـلّ تفاصيـل لكنّه ليس أقلّ حيويّة:

شجرة الطقسوس المنعزلة هذه تقف
بعيداً عن كلّ منزل للإنسان: فماذا لو أنّه ليس ههنا
جدول متلألىء يتخلّل المرج الأخضر؟
ماذا لو أنّ النحلة لا تحبّ هذه الأغصان الجُرْد؟
ورغم ذلك، فإنه إذا ما هبت الريح برقة، فإنّ الأمواج المتجعدة،
التي تتكسر على الشاطىء، ستهوّد عقلك
باندفاعة ناعمة لا يقربها التلاشي[6].

وتضـاف إلى هذا تفـاصيل عن«المـرج المُطَحلب»، «هـذه الشجـرة المعمّـرة» تعلّمت «بـأذرعتهـا السّمـر أن تشكّـل تعـريشـة دائـريـة»، «خـروفـاً شـارداً»، الـ «طّيطوى». وهناك أيضاً ـ على غرار رائعة غـراي «Youth to Fortune and to Fame Unrnown» ـ الـ «الشبـاب الذي يحضنـه العلم Youth by science nursed»، «وجود محبّب، لا يعرف الرغبة/ أيّة عبقرية لم تبجّل». وشابّ غراي لم يقدم إلى العالم، ومن هنا لم يحقّق شهرته المستحقة؛ أما شباب وردزورث فقد كان باختصار مطلق السّراح على العالم، لكن عبقـريته مضت غـير معترف بهـا، ومن ثم أوى، بكبرياء جريح، إلى معتزل شجرة الطقسوس. وفي سائر الأحوال يكون الرمز الرئيس درساً مستهدَفاً للقارىء ـ الغريب العابر، مثلنا نحن ـ وهـو عند غراي درس استسلام، وعند وردزورث درس ضعة:

أيها الغريب! كن حذراً من الآن فصاعداً؛ واعلم أنّ التكبّر،
مهما تقنّع بأردية جلاله،
ضَعَةٌ وصَغارٌ.

(6) اقتبـاسـات من شعـــر وردزورث، عــدا المقـــدمـة The Prelude، ستؤخـــذ من نصّ مؤلّفي أكسفورد الموثّق، وردزورث: الأعمال الشعرية Poetical Works، نشرة تومـاس هتشنسون، التي نقّحها إرنست دي سِلِنكورت (لندن، 1950).

ويبيِّنُ أننا ما نزال إزاء شعر الإشارة. والشـاعر يتـأمل مشهـداً رائعاً في جمعـه بين الجمال والكآبة. وهو المشهد الذي يستطيع أن يكرّسه للإفادة، على غـرار ما يفعل غراي في باحة الكنيسـة الجميلة والكئيبة في ستـوك بوجـز Stoke Poges. ويشير الشاعر، بحرارة غالباً، إلى ما هو مهمّ لدرسه:

وعلى هذا الصخور القاحلة، التي تناثر فوقها السَّرخس والخلنج،
والعرعر والشوك
يُثبت عينه المكتئبة، لساعات كثيرة
تغذى بمتعة سقيمة، مفتشاً ههنا عن
رمز لحياته القاحلة.

وإنّ كلمـة رمز emblem منـاسبة لهـذا الضرب من الشعر نفسـه. الرمـز قد يكون الضرب الأكثر حكمـة واعتدالاً من المجـاز، ملتزماً بعـداً متسماً بـالاحترام عن المشار إليه. وكذا الشاعر. وليست هي تجربته، ولا نحن مشجّعون حقيقـة على الاعتقاد بـأنها كذلـك. ويظلّ هـو المؤشِّر، المعلِّم، الذي يقـول: «انظر إلى هذا وتعلّم منه».

وفي سنة 1798، أي بعد ثلاث سنوات فقط، تحوّل كولريدج إلى عالم شعري آخر، جديد في العبارة الشعرية، جديد في اللغة المجازيـة، جديـد في الرؤيـة. وقصيدته القصيرة «A Night Piece» مثال رائع.

السماء ملبّدة
بغيوم ملتحمة، محكمة الحبك،
كثيفة وشاحبة، وقد أضاءها كلّها القمر
الذي بدا، عبر هذا الحجاب، غير واضح،
قرصاً باهتاً منعقداً ينبعث منه ضياء ضئيل
ينتشر بفتور شديد فلا يقع ظلّ،
يرسم على الأرض - من صخرة، أو نبتة، أو شجرة، أو قمة.
وأخيراً فإنّ إيماضة سريعة مبهجة
تروع المسافر المستغرق في تفكير حالم وهو ينقل الخطو
على طريقه المهجور، وبعين لامبالية

انحنى الى الأرض؛ يرفع بصره - لقد مزّقت الغيوم
إربا -، وفوق رأسه تراءى له
القمر اللألاء، وتألّق السماء.
وهناك في القبة الزرقاء الداكنة يجر قدماً،
يتلوه حشد من نجوم، صغيرة
حادّة، وساطعة، وعلى طول اللجة القاتمة
تندفع بسرعة مثلما يندفع هو: فما أسرع دورتها،
لكنها لا تتلاشى! - الريح في الأشجار،
ولكنها صامتة؛ ويظلّ موكب الكواكب يلفّ
متنائياً بما لا يقاس من المسافات؛ والقبة الزرقاء،
التي أعطتها تلك السحب البيض شكلاً دائرياً، السحب الهائلة،
ما تزال تبعد غورها الذي لا يسبر.
وأخيراً تضيق الرؤية، والعقل،
الذي لم يعكر صفوه ما يأنسه من نشوة،
والذي يركن تدريجياً إلى سكون وادع،
يُسلَم إلى التأمّل في المشهد المهيب.

ويأتي التركيز التام للقصيدة تقريباً - وهو يبدو كذلك لأول وهلة على الأقل - على السماء. فهي سماء باهتة اللون، شاحبة بفعل الضوء الضعيف لقمر محجوب بالغيم، ضعيف حتى إنه لا يلقي ظلّاً على الأرض. أما الإشارة الوحيدة إلى الأرض أسفل منه، عدا الإلماحة الخاطفة إلى «المسافر المستغرق في تفكير حالم، المقيد إلى الأرض»، فتتم بإجراء غير مباشر: لا ظلال تقسم الأرض أرباعاً - «من صخرة، أو نبتة، أو شجرة، أو قمة». والحركة السائدة في القصيدة هي حركة الغيوم: هي، أولاً، «محكمة الحبك»؛ ثم هي «تتمزّق إربا»، مجلّيةً رؤية القمر و«تألّق السماء»؛ وهي تعمل بوصفها إطاراً لـ «القبة الزرقاء الداكنة» للسماء، «التي جعلتها تلك الغيوم البيض، الغيوم الهائلة، دائرية»؛ وهي، أخيراً، وهذا يوحى به إيحاءً، تلتحم ثانية كما «تلتحم الرؤية».

وبهذا القدر من الأهمية، أيضاً، تفاعل النور والظلام. فثمة أولاً نور القمر

المحجـوب، «دائرة بـاهتة منعقـدة». ويأذن هـذا لـ «إيمـاضـة سريعـة مبهجـة» تسـترعي اهتـمام «العـين الكليلة» للمسـافـر. ويؤول بـه هــذا إلى رفـع بصره لـ «رؤية» «ألق السماء» الذي هو نفسـه مؤلف من النور والـظلام. وههنا النـور والظلام هما الحدّان الأقصيان للنور والظلام: الظلام «قبة زرقاء داكنة» مـرعبة؛ إذ هي «لجـة مظلمـة»؛ والنـور هـو النـور «الحـادّ» و«السـاطـع» لـ «حشـد من الكواكب». وثمة ههنا أيضاً حركة، «الحركة الصامتة للكواكب»، «متنائية بما لا يقاس» في الـ «غور الذي لا يسبر» للقبة الزرقاء الداكنة.

وليست هذه فحسب العلاقات المتبادلة في القصيدة. فالغيوم والنـور والظلام هي أيضاً بقصد على علاقة بالعـالم الذي هـو تحتها ـ صخـرة، نبات، شجـرة، قمة، وأكثر من ذلك كلّه بالمسافر. وحـين تتوضّـح القصيدة تـدريجيّاً نغـدو شيئاً فشيئاً مدركين أن المسافر نفسه ربما يكون، في الواقع، مركز القصيـدة. وقبل أن يـظهر (في البيت التـاسع) مـا كنا مـدركين أي مـظهر شخصي من المشهـد خلا أنفسنا. وقد أُدخلنا إلى المشهد مباشرة، وكأنه ملكٌ لنا. وحـين يظهـر المسافـر، وينبَّه إلى المشهد فوقه، يغدو الأمر كأننا حاضرون في ذلك الوقت وأنه قد انضمّ إلينا. لسنا بعيدين عنه؛ إننا نشاركه تجربته، كما يشاركنا هو. وهذه حقـاً إحدى أهم مـآثر القصيـدة: حتى رغم أنه ليس ثمـة ذكـر لشخص أول يشجعنـا عـلى «الادّعـاء» بأننـا نحن الشاعـر، نشعر ـ وذلـك يتنامى بتجـلّي القصيـدة ـ بـأننـا نجرّب الأحاسيس نفسها التي عاناها المسافر. فنحن داخل التجربة.

ولكن ما التجربة التي نتحرك فيها؟ ـ قد يكون المرء مغرى بالقول إنها انتقال من الظلمة إلى النـور. ولكن لا. إنها، على الأصـحّ، انتقال من الغمـوض إلى الوضوح ـ من النور الضعيف للقمر المحجـوب إلى الانشعاب الثنـائي الحاد إلى النور والظلام ـ وفي الوقت نفسه انتقال من اللامبـالاة («العين الـلامباليـة») إلى الرؤية.

زد على ذلك أن المرء، في قصيدة توحي على الأقلّ بقدر ما تقول، يجـد نفسه مـوجهاً إلى السؤال عما إن كان لا يـزال ثمة حـركـة أخـرى. أليس ثمـة رحلة

تدريجية نحو الداخل؟ ـ حين تضيق الرؤية لا تكون السماء وحدَها ما يهدأ، فإن بهجـة العقل هي التي «تـركن تدريجيّـاً إلى سكون وادع». العقـل هو الـذي قد جرّب الرؤية ـ رؤية الوضوح الحادّ للظلام والنور، المرتبطين سرمدياً في انفسـاح للإغماض، لا يقاس، ولا يسبر غوره. فلا غرابة في أن يكون هناك غمـوض في الاستجابة لهـذا الإغماض؛ لا غـرابة في أنّ العقـل «لا يعكّر صفـوه النشوة التي يحسّها». فهو العقل الذي جرّب هذه اللحظة من الإغماض. ونحن، الـذين قد شاركنا في هذه التجربة، وجدنا أنفسنا موجّهين أيضاً نحو الداخل بقـوة. وحين نُترك أخيراً داخل العقل ـ لـ «نتأمّل المشهد المهيب» ـ لا نكون متأكدين تماماً من أننا كنا في أيِ وقت خارجه. هل «الرؤية» خارج الشيء، أو أنها ضمن الشيء: رؤية في السماء أو رؤية في متاهـات العقل البشري، أو عـلى نحو مـا في الاثنتين معاً؟ هل تصير الغيوم والنور واللجة القاتمة ـ مع كونها غيوماً ونوراً وليلاً دامسـاً ـ شيئاً غير أنفسنا؟ وبمعنى من المعاني، يكون كلّ شيء قد ربط بصلة ما بالأشياء الأخر جميعاً: الغيوم والقمر ربطت بالأشياء غير الحية والحية عـلى وجه الأرض؛ الغيوم وضياء الكواكب ربطت بالقبة الزرقاء القـاتمة لليـل؛ والريـح والنجوم في حركة متناغمة كلّ منها مع الآخر وعلى قدر ما تربط أجزاء من التجربـة بعلاقـة مع القبة السوداء فوق، نتحقّق من أنّ القبة السوداء فوق هي التي تحتويهـا جميعاً ـ القبـة التي تستمرّ في «تعميق غـورها الـذي لا يسبر». لقـد غدت هـذه القبـة السوداء العقلَ، الـذي ينطوي عـلى هذا الإغـماض كلّه ـ عقل المسـافر، عقـل الشاعر، عقلنا نحن. والرؤية التي قد وجّهنا فيها هي رؤية للإغماض.

قد يكون ذلك بعضاً من سرّ هذا الشعر الجديد: فقد وجِّهنا إلى رؤية الشعر للخفـاء. والعنصران كلاهمـا حاسـمان. وقد وجِّهنـا، قبل كـلّ شيء، إلى رؤية الشاعر: وهو لذلك شعر اللقاء، حيث نواجه، حقّاً، الشـاعر وعـالم قصيدتـه. وقد أُدخِلنا في عمليـة تجربتـه، حيث نشارك في صميم إبـرازها. وهي، ثـانياً، رؤية للخفاء، والخفاء يمكن أن يعبَّر عنه على نحو أفضل بكثير ـ وإن عزّ التعبـير التام ـ بوساطة الرمز، وليس بإيضاحات المجاز وحدها أيّاً كانت درجة تعقيدها. الرمز يدع الخفاء على ما هو عليه. زد على ذلك أنّ هذه العناصر حين تتخذ معاً

ـ اللقاء والخفاء ـ قـد تدنينـا من سرّ الشعر الجـديد. ويمكن القـول بتعبير أدقّ: لأنّ الرمز ليس قاسياً ولا حادّاً ولا فاقعاً ـ لأنه يوحي، ويومىء، ويشير ـ ما نـراه يجتذب الأشياء (بما فيها نحن، إن أذنّا لأنفسنا أن نجتذب) إلى نفسه. فالرمـز، إذا ما استخدمنا صورة مبسّـطة، كرة ثلجيـة تتدحـرج، مجمّعةً عليهـا كلّ شيء تصادفه. الـرمز لا يـدعنا نقف جـانباً ونجيـل الطرف فيـه، نترك الأشيـاء تشير إلينا، بل يسحبنا إلى تجربته هو، التي هي في الوقت نفسه تجربة الشاعر وعالمه. وشعر الرمز هو لا محالة «شعر لقاء».

لقد أسلفنا القول، على نحو كاف غالباً، إنّ الرمز عند كولريدج نتاجُ الخيال «ملكة صنع الرمز». ولعلّه قد آن أن نتصدّى إلى نتيجة طبيعية لهذه الحقيقة التي قـد جاءت ضمنـاً في مناقشتنـا منـذ بعض الـوقت. وأعني الصلة بـين المجـاز/ التمييز الرمزي وتمييز الوهم Fancy والخيال Imagination. وعلى الرغم من أن كولريدج لا يصرّح في مكان بمثل هذا الـوضوح ـ ولا شـكّ في أنه سيكـون من التهـوّر أن يصنع تسـوية مـريحة بينهـا ـ ثمة شـك في أنّ هناك، دائـماً وفي كـل مكان، تطابقاً ضمنياً بين هذين التمييزين.

الخيال الشعري يصهـر الأشياء المتبـاينة في وحـدة جديـدة؛ «يفكّك، ينشر، يبدّد، ابتغاء أن يعيد الإيجاد»[7]. وثمـرته الـرمز، الـذي يمتاز في المحـلّ الأول، بالنسبة إلى الشاعر وإلى القارىء، بالوحدة التي يُبرز تعقيدها تدريجيـاً؛ وحصيله هذا الإدراك إحساس بالخفاء. و«الوهم، خلافاً لهذا، ليس لديه مضادات أخر يتصرّف بهـا، بل أشيـاء ثابتـة ومحـدّدة» (المجلد 1، ص 202). وثمـرتـه «مجـاز صرف» يميَّز على نحو أكثر مباشرة بثنائية الإشارة فيـه أو تعدّدهـا، وبأن وحـدته تعـرض للإدراك عـاجلاً أو آجـلاً؛ والنتيجة شعـر هو، أسـاساً، أكـثر وضوحـاً وتحديداً من أن يكون غامضـاً. الخيال، بتعبـير كولـريدج، «يصهـر» أما الـوهم «فيجمع» فحسب.

---

(7) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 1، 202.

ومع هذا الذي تقدم، علينا أيضاً أن نبادر إلى إنكار أية قطيعة كاملة بين الخيال والوهم. فليس لزاماً أن يكون التمييز فصلاً. وإذا ما كان واضحاً في فكر كولريدج كلّه أنّ الخيال والوهم مختلفان اختلاف الرمز والمجاز الصرف، ومختلفان في الوسائل نفسها، فإنه واضح أيضاً أنهما غالباً ما يعملان معاً في القصيدة نفسها. ولا يُرى هذا واضحاً في أي مكان مثلما يرى في مقطع من «السيرة» ركّز فيه بقوة على الدفاع المستميت عن الاختلاف بين الملَكتين. فحين اعترض وردزوورث (في مقدمته سنة 1815) على تعريف كولريدج للوهم بأنه «قوة مجمّعة ورابطة» - مصراً على أنّ «التجميع والربط، والاستثارة، والتوحيد، تنتمي أيضاً إلى الخيال مثلما تنتمي إلى الوهم» - أجاب كولريدج بحدّة في «السيرة الأدبية»:

«وأجيب بأنه إذا ما كان السيد وردزوورث يعني بقوة الاستحضار والتوحيد ما عنيته أنا بالقوة المجمّعة والرابطة تماماً من دون زيادة، فإنني أصرّ على إنكار أنه ينتمي البتة إلى الخيال؛ وأجدني ميّالاً إلى الظنّ أنه قد أخطأ في إشراك الوهم مع الخيال في عمل للثاني وحده. ويمكن أن يعمل الإنسان بأداتين مختلفتين تماماً في وقت واحد؛ ولكلّ منهما نصيبها في العمل، لكنّ العمل الناتج عن كلّ منهما متميّز ومختلف» (المجلّد الأول، 194).

وبالنسبة إلى كولريدج ثمة قصائد كثيرة تظلّ شعراً للوهم وحده، لكنه ليس ثمة قصيدة - على الأقلّ في المطوّلات - تنتصر لفكرته عن القصيدة الخيالية، ولا تتضمّن في الوقت نفسه شعراً من شعر الوهم. «ينبغي أن تمتلك العبقرية الموهبةَ بوصفها مكملاً لها ووسيلة من وسائلها، مثلما أنّ الخيال، على نحو مماثل، ينبغي أن يمتلك الوهم. ويمكن القول باختصار إنّ القوى العقلية العليا لا تستطيع أن تؤدّي عملها إلا من خلال طاقة موافقة من القوى الدنيا»[8].

ولعلّ المثل الأكثر شهرة لإثبات كولريدج تعايش الوهم والخيال في قصيدة

(8) نماذج من حديث المائدة the Table Talk للراحل صموئيل تايلور كولريدج، في الأعمال الكاملة، 6، 481 (20 آب، 1833).

واحدة ـ ومبعث شهرته مناقشة ا. ا. ريتشاردز هذا المثل مناقشة مستفيضة[9] ـ يكون في تعليقات كولريدج على فينوس وأدونيس (Venus and Adonis) لشكسبير. وهو يقول: «لقد أثبتنا أن شكسبير امتلك الوهم، من حيث هو ملَكةُ تجميع الصور المختلفة أساساً بنقطة أو أكثر من الشبه المميّز:

«والآن تتناوله برفق تام باليد،
سوسنة محبوسة في سجن من الثلج،
أو العاج في قيد مرمري؛
صديق ناصع البياض يعانق عدوّاً ناصع البياض»[10]

لكن ثمة دليلاً على وجود ملَكة أخرى تؤدّي عملها ههنا. وما إن نتابع حتى نجد دليلاً أكيداً في عقله على الخيال، أو القوة التي تُصنع بها صورة أو شعور من تعديل صور أو مشاعر أخرى كثيرة وبنوع من الصهر لدمج المتعدّد في واحد ـ تلك القوة التي تظهر نفسها بعدُ بمثل هذه القدرة والطاقة في «الملك لير»، حيث الأسى العميق عند الوالد يشيع شعوراً من العقوق والقسْوة في عناصر السماء نفسها»[11]. وينبغي أن يكون جليّاً من الأمثلة التي قدّمها كولريدج الآن أنّ أحدها شعر مجاز ليس غير ـ صور «مجمَّعة» لكنها غير «مصهورة»، والثاني شعر رمز، لم تعد فيه قسوة عقوق البنت مختلفة عن العقوق الغامض للسماء، والحق أنها غير مختلفة عن كلّ العالم المجنون الذي يجد لير نفسه فيه. والمثال المشابه من فينوس وأدونيس ـ أعني مثال كولريدج على فعل الخيال في القصيدة ـ ينبغي الآن حقّاً أن يرسّخ هذا التأكيد لمسألة أن تمييز كولريدج بين الوهم والخيال ـ الغاية المباشرة لمناقشته ـ يميِّز ضمناً في الوقت نفسه شعرَ المجاز الصرف

---

(9) كولريدج في شأن الخيال Coleridge on Imagination (بلومنتون، إنديانا، 1960)، الصفحات 76-84.

(10) النقد الشكسبيري Shakespearean Criticism، نشر توماس مدلتون رايزور (لندن، 1960)، 1، 188؛ والفقرة المستشهد بها هي «فينوس وأدونيس Venus and Adonis»، 11، 361-364.

(11) النقد الشكسبيري، 1، 188.

من ذلك الشعر الذي يتخطى المجاز ليغدو شعر رمز. وذلكم هـو «فرار أدونيس من الإلٰهة المتيّمة في غسق الليل ـ

«انظر! كيف يهوي نجم ساطع من السماء سريعاً،
فيتوارى في المساء عن عين فينوس؟»

أما الخاصية الرمزية فيوضحها تعليق كولريدج: «كثيرة هي الصـور والمشاعـر التي جُمّعت هنا من دون عنت ومن دون نزاع ـ جمـال أدونيس ـ سرعة طـيرانه ـ التوق، ومع ذلك اليأس، لدى المحدِّقـة المتيَّمة ـ خـاصّية مثـالية مبهمـة خلعت على الجميع»[12].

ولا مراء في أنّ ههنا مجازاً ـ فأدونيس يشبَّـه بنجم ـ لكنّ هذا عنـد كولـريدج ليس «مجازاً صرفاً». ولا يمكن تحديد نقاط التشابه بوضوح، من مثل قيـد المرمـر وقيـد الثلج. وعـلى كـولـريـدج أن يتلمس سبيله للتعبـير عنهـا ـ أعني الجـمال، والسرعة، والتوق ـ ويسلّم أخيراً بعجزه عن الإحاطة بالخفاء المعبَّر عنه بالرمـز. ينبغي أن يظلّ مبهماً مثل «خاصية مثالية مبهمة مسدلة على الجميع»، مثـل قسوة العالم المظلم لدى لير. ينبغي أن يظلّ الرمز في خفاء.

ومن وجهة أخرى، يكون مهمًّا، رغم الاختلاف ورغم السّبق المعطى للخيال وللرمز، أن نضع في الحسبان أن كولـريدج لم يحطّ من قـدر عمل الـوهم. فثمة شعر جيد نظم تحت سلطان الوهم، عـلى غرار مـا يبدو من إعجـاب كولـريدج ببعض من أفاضل شعـراء القرن الثـامن عشر. فهناك شعـر وهم أيضاً ينـطوي على عناصر خيالية ـ على غرار ما اقترحنا، مثلاً، في عمـل كولنـز وكوبـر. ومهما يكن، فإن الوهم في أحسن حالاته ملَكـةٌ شعريـة ذات شأن تعمـل وفق مبادىء خاصة بها. ولها مجالها الذي تعمل فيه حتى في شعر الخيـال. وليس هناك شـاعر يعمل دائماً، أو تماماً، في أقصى قـوة. وليس في مقدوره ولا في مقـدور قرّائـه أن

---

(12) المرجع نفسـه؛ والفقرة المستشهـد بها هي «فينـوس وأدونيس Venus and Adonis»، 11. 816-815.

يتصوَّروا له ذلك دائماً. إنّ شعر الخيال ـ وحتى أفضل الشعر ـ مؤلّف من الخيال والوهم، من الرمز والمجاز.

وحين نعود إلى وردزورث نجد هذا ينطبق عليه مثلما ينطبق على شكسبير. فشعره عملٌ لكلّ من الوهم والخيال، ولذلك فهو مؤلف من المجاز والرمز معاً. وفي اللحظة نفسها التي يدّعي فيها كولريدج امتلاك وردزورث موهبة الخيال «في أسمى معاني الكلمة وأدقّها» يدّعي له صراحة أيضاً امتلاك موهبة أدنى من الوهم[13]. والوهم، كما أسلفنا، يعمل وفق مبادىء خاصة به، وبمقتضى عقل كولريدج يكون وردزورث أكثر نجاحاً في استخدامه للخيال منه في استخدامه للوهم. «وفي عمل الوهم، لا يكون وردزورث، حسبما آنس في نفسي، رشيقاً دائماً، ويكون أحياناً عويصاً. ويكون المظهر الخارجي أحياناً غريباً جداً، أو أنه يستدعي وجهة نظر خاصة جدّاً، أو كأنه يبدو نتيجة لبحث محدّد سلفاً، أكثر من أن يكون تقديماً عفوياً»[14]. ويوحي هذا بأنّ نتاج الوهم ينبغي أن يكون رشيقاً، مع شيء من الإحساس بالعفوية إزاءه، وواضحاً نسبيّاً في إشاراته. أما عمل الخيال، وهذا يمكن أن يستخلص من أمثلة كولريدج في الفقرة التالية ومما يقوله في مكان آخر ـ فسيكون كثيفاً، وأكثر أهمية وإحاطة، وسيظلّ مجال إشارته غير محدّد جوهرياً، ومبهماً.

وأفترض أنه سيكون سهلاً، لكنه قلّما يكون مفيداً، أن نمثّل لشعر الوهم غير الناجح لدى وردزورث. وسيكون أدنى إلى صميم الموضوع أن نرى الخيال فعالاً بنجاح في قصيدة للخيال، ونرى كيف يعمل عمله داخل سياق المجموع. تبدأ قصيدة «التصميم والاستقلال Resolution and Independence» بتجاور بسيط للصّور ـ وهي صور لم يقيّض لها أن تكون مجازات حتى الآن ـ المتناغمة مع بهجة الشاعر بالطبيعة.

---

(13) السيرة الأدبية Biographia Literaria، 2، 124.

(14) المرجع نفسه؛ أحرف مائلة في الأصل.

كان هناك صفير في الريح طوال الليل؛
هطل المطر بقوة وحدثت الفيضانات؛
أما الآن فإنّ الشمس تبزغ هادئة ساطعة؛
والعصافير تشدو في الغابات النائية؛
وعلى صوته العذب تجثم اليمامة بسكينة؛
ويرجِّع الزرياب حين يزقزق العقعق؛
والجو كلّه مفعم برقرقة الأمواه البهيجة.

وتمضي الآن «أنسنة» الطبيعة، الموحى بها إيحاءً حتى الآن، على نحو أكثر وضوحاً:

كلّ الأشياء التي تحبّ الشمس هي خارج الأبواب؛
السماء تفرح بمولد الصباح؛
والعشب ساطع بقطرات المطر؛ وفوق السِّباخ
تركض الأرنب الوحشية منطلقة في أقصى سرعة في مرحها؛
وبأقدامها تثير من الأرض المرشوشة،
سحابة رقيقة، تتألّق في الشمس،
وتعدو معها طول الطريق، حيثما تعدو.

وما إن تحدث هذه «الأنسنة» حتى نغدو مدركين أنّ الشاعر قد شرع، أيّاً كانت درجة إغفاله لذلك، العمل على نحو مجازي: «فرح» السماء؛ «مولد» الصبح؛ «مرح» الأرنب الوحشية؛ «عدو» السحابة الرقيقة بمصاحبة الأرنب. وتستمرّ الصيغة المجازية حين يدخل المسافر في المشهد: فهو، على حين غرّة، «ولدٌ» «طفل الأرض السعيد»؛ وتُعقد له صلة بـ «هذه المخلوقات السعيدة». وفي الذكرى ينظر إلى «شغل الحياة» بوصفه «مزاجاً صيفيّاً». ومع غلبة السوداوية على مزاجه يغدو الشاعران الميتان تشاترتون وبَرْنز استعارتين للشاعر نفسه. وجامع العلق نفسه، في مظهره الأول، يوصف مجازياً بأنه حجرة ضخمة «مضطجعة على القمة المكشوفة للهضبة» و «حيوان بحريّ زحف نحو... الشمس نفسها». وههنا كلّ شيء يمكن أن يسأل عن شعر الوهم: المظهر الرشيق والعفوي ـ سواء في الفرح وفي الكآبة ـ الواضح في إشارته.

وكذا، فإنّ شيئاً قد بدأ يتغيّر مع إدخال صورة الرجل العجوز. والرجل العجوز، حتى حين يشبّه بحجر وبحيوان بحري، هو صورة للخفاء؛ «أعجوبة لكلّ من ينظر النظرة نفسها». ويبدو هذا الإنسان العجوز ـ وليس هذا بعسير ـ كما يبدو. حجرة، لكنه يظلّ يبدو «شيئاً ذا إحساس». وهو لا يبدو «حيّاً تماماً ولا ميتاً، / ولا نائماً تماماً». وعلى هيكله المنحني يقع «أكثر من ثقل بشري». ولا يتوقف المجاز تماماً ـ يقف «ثابتاً كغيمة ـ لكنه يوحى به أكثر مما يمكن للمجاز وحده أن يحمله. لأنه، أيضاً، صورة للتناقضات: لا حيّ ولا ميت؛ إنسان لكنه أكثر من إنسان، خشن المظهر لكنه «ذو نطق رفيع»؛ ضعيف مع أنه قويّ ومصمّم نسبيّاً»[15].

وكلّما تقدمت القصيدة، وكلّما صارت الصلة بين الشاعر والرجل العجوز أعمق وأشدّ ـ تبيّن أنّ الرجل العجوز ـ صار أكثر من مجرّد نفسه:

ظلّ الرجل العجوز واقفاً يتحدّث بجانبي؛
لكنّ صوته الآن عندي كجدول
قلما يسمع. ولا أقدرأن أميّز كلمة من أخرى؛
وقد بدا هيكل الرجل كلّه
كإنسان رأيته في منام؛
أو كرجل أرسل من صقع بعيد؛
ليسبغ عليّ قوة إنسانية، بنصح ملائم.

(15) جاء تعليق وردزورث على هذه الفقرة في «المقدمة The Preface» لسنة 1815 ـ حيث يجعلها من فعل الخيال وحده ـ تعليميّاً: «في هذه الصور، نجد التحادث، والتجريد، والقوى المعدّلة في الخيال ـ التي تعمل مباشرة أو بوسيط ـ تدمَج جميعاً. وتزوَّد الحجرةُ بشيء من قوة الحياة تقرّبها من حيوان البحر، ويُنزع من حيوان البحر بعض من خصائص الحياة فيه لجعله مشابهاً للحجر؛ حيث تعالج الصورة الوسيطة، من ثمّ، بهدف تقريب الصورة الأصلية، صورة الحجر، من مشابهة كبيرة للتمثال وحال الرجل المسنّ، الذي يجرَّد من كثير من علائم الحياة والحركة لتقريبه من النقطة التي يتوحد فيها الشيئان ويدمجان في مماثلة تامة». «النقد الأدبي عند وليم وردزورث، ص 149. ومرادنا هنا، أنّ هذه الفقرة ليست من فعل الخيال وحده، بل من فعل الوهم Fancy والخيال Imagination يؤدّيان عملهما بتساوق. [المؤلف].

لقد غدا جامع العلق جزءاً من الشاعر ـ على الأقلّ جزءاً من حلم الشاعر ـ وجزءاً من الحقيقة المتعالية وراء نفسه. وهو يغدو أخيراً، بالنسبة إلى الشاعر، جزءاً من الطبيعة نفسها.

وفي عين عقلي تراءى لي أنني أراه ينقل الخطو
حول السّباخ المضجرة دائماً،
يطوف حولها وحيدا بصمت.

لقد غدا الرجل العجوز، من خلال رؤية الشاعر إيّاه، من نفس طبيعة الشاعر، وكذا من نفس طبيعة العالم حوله وفوقه، جالباً الطبيعة كلّها، والزمان كلّه، والأبدية كلّها، فيما يبدو، لتسكن في نفسه.

لقد أسلفنا فيما تقدم أنّ شعر الخيال مؤلّف من خيال ووهم، من رمز ومجاز. وما توحي به قصيدة «التصميم والاستقلال» يمضي بنا خطوة أبعد من هذا: فالوهم في أحسن حالاته قد يزجّ الخيال في الحركة، والصورة والمجاز في أحسن حاليهما، أو في أشدّ كثافة لهما، يتحركان في اتجاه الرمز. والمجاز، في أشدّ كثافة له، يطمح إلى منزلة الرمز، حين يجهد الشاعر لعناق قدر أكبر من الحقيقة. ومن الحتم المقضيّ أن تكون قصيدة الخيال، حسب الاصطلاح الكولريدجي، عضوية. إذ تشرع ببذرة، أصل، تستخلص الغذاء لنفسها، ومن ثم تبدأ في «توليد أجزاء من أجزاء». وقد يكون هذا الأصل صورة أو مجازاً بسيطاً، لكنه يمكن أن يتنامى ـ مثلما يتنامى جامع العلق Leech-gatherer ـ إلى أبعاد الرمز، المركّب والمفتوح، و، أخيراً، الخفيّ.

فما هي، إذن، الصلة بين المجاز والرمز؟ ـ إمّا ـ على غرار جامع العلق ـ أن يصير المجاز رمزاً، وإمّا ـ على غرار المجازات الثانوية في القصيدة ـ أن يجمع في رمز أكبر منه، أو يصنّف تحته. وقد يعمل الوهم مفرداً، لكنه في أحسن أحواله يوضع في خدمة ملكة أسمى منه هي الخيال. وعلى غرار ما سُمع كولريدج يقول قبل فإنّ «العبقرية ينبغي أن تمتلك الموهبة بوصفها مكملاً لها وأداة، مثلما أن الخيال، على نحو مماثل، ينبغي أن يمتلك الوهم. ونقول، باختصار، إنّ

القوى العقلية العليا ليس في مقدورها أن تعمل إلا من خلال طاقة مماثلة للقوى الدنيا»[16].

طبيعيّ أن تكون «المقدمة The Prelude» قصيدة الخيال غير المنازعة لدى كولريدج. وهي أيضاً قصيدة تعمل تحت رعاية الخيال، ولكن ذلك يتم بتعاون دائم مع الوهم. وهي قصيدة ذات إشارة ورنين رمزيين لا يضاهيان، وهي في الوقت نفسه قصيدة يستخدم فيها المجاز بمهارة لا تضاهى. لكن الطرق التي يتفاعل فيها الرمز والمجاز، وخاصة في عمل في مثل هذا الطول ومثل هذا التعقيد، قد يتوقّع أن تكون كثيرة.

فهناك أولاً للمقاطع الواضحة المجاز، وهذه صيغت في «المقدمة» عموماً بمهارة فائقة، تضيء التجربة في الوقت الراهن بوضوح تام، لكنها لا تمضي إلى ما وراء هذا الوضوح في الإشارة والرؤية. ويتابع وردزورث في الكتاب الثالث، مثلاً، بعد التعبير عن الأسف للتغييرات التي حدثت في كامبردج ولفرصه الضائعة هناك، قائلاً:

ولكن سلاماً أيها الأسف الفارغ! فنحن لا نرى إلا بخفاء
حتى حين ننظر خلفنا، وأحسن الأشياء
ليست واضحة تماماً بما هي كذلك، ذلك لأنها ضرورات
ينبغي أن يلتزم بها الجميع، مثلما يعتقد الجميع بولعٍ،
بأسمى وعدٍ لها. وإذا كان البحّار،
وهو على مسافة مرعبة، وقد مرّ
بجزيرة جذّابة، لا يكون في مقدوره أن يعرف إلا الشرور
التي ينبغي أن تكون قد وقعت عليه فسحب مركبه إلى الأرض مدفوعاً بشوق إلى الشاطىء،
فسيكون له غالباً سبب معقول لأن يعتقد بأن الأمواج
التي أرعبه نطاقها الأبيض هناك، أو الريح التي عصفت
إنما تخاصمه بعناد: أمّا أنا

---

(16) حديث المائدة Table Talk، ص 481 (20 آب، 1833).

فلست حزيناً؛ إذ سعيد ذلك الشباب الملفّلع ببرده،
وهو لا يفتقد إلا ما افتقدته، ولا ينحدر إلى أسفل مما انحدرت.

(الكتاب الثالث، 482-496)[17]

المجاز واضح ورشيق، وقد استمدّ الدرس بحدّة وقوة.

ولكن ما أكثر ما تكون الحال مختلفة، ونحن نجد الحركة نفسها التي رأيناها في قصيدة «التصميم والاستقلال» حيث المجاز يتحرك في اتجاه الرمز، ويصير أخيراً رمزاً. وثمة مثال خلّاب ومؤثر قبل هذا في الكتاب نفسه، في وصف وردزورث لكلية القديس يوحنّا، وفيه سلسلة من المجازات التي تتدافع مفعمة بالوهم قبل أن يعود إلى المجازات الأكثر جدّية التي تعبّر عن عمق مشاعره نحو إسحاق نيوتن. وأخيراً، فإنّ المجاز غير كافٍ لنقل إحساسه بالوجود الغامض للتمثال الوحيد ـ ويغدو المجاز، للحظة، رمزاً.

كان القديس يوحنا صاحب الإنجيل راعِيَّ:
إذ له ثلاثة بلاطات قوطية؛ وفي أولها
كان مقرّ إقامتي، في زاوية بعيدة عن الأنظار،
وتحته مباشرة، مطابخ الكلية التي كان ينبعث منها
صوت مدندن، أقلّ تجانساً من طنين النحل،
وإن لم يكن أقلّ انشغالاً منه؛ مع صيحات عالية
للنصح الحادّ والتوبيخ ممتزجة.
وقد علّقت بجانبي ساعة صخّابة للثالوث الأقدس،
وهي لا تدع الأرباع، ليلاً أو نهاراً،
تنزلق من دون أن تعلن عنها، وتعلن الساعات
مرتين بصوت مذكر أومؤنّث.
وكان أرغونها المدوّي جاري أيضاً،

---

(17) كلّ الاقتباسات من «المقدمة The Prelude» ستُستمدّ من المقدمة The Prelude؛ أو «اتساع عقل الشاعر Growth of a Poet's Mind»، نشر إرنست دي سلنكورت؛ الطبعة الثانية، التي نقحتها هيلين دراببشير (أكسفورد، 1959). وستستخدم النسخة المعدلة لسنة 1850 دائماً.

ومن على وسادتي، حيث كنت أجيل الطرف على ضوء
القمر أو النجوم الحانية، استطعت أن أرى
مدخل الكنيسة الصغيرة، حيث انتصب تمثال
نيوتن بموشوره ووجهه الساكن،
ذلك الفهرس الرخامي لعقل لا يني
يطوف في الأبحر الغريبة للفكر، وحيدا.

(المجلد الثالث، 46-63).

وفي النهاية، تبقى الصورة - التمثالَ - ويبقى المجاز - الـ «فهرس الرخامي للعقل». رغم أننا جوهرياً في دنيا الرمز، «يطوف في الأبحر الغريبة للفكر، وحيداً». وهناك الصورة المنعزلة أكبر دائماً مما كان نيوتن في الحياة، خفيّاً في قوته، وسرمديّاً، ووحيداً. وليس في وسع مجاز صرف أن يتضمّن هذه الرؤية الملازمة.

أما كون هذا الانتقال من المجاز إلى الرمز عمليةً مدركةً نسبياً من جانب وردزورث فإنه يغدو واضحاً حين نقارن بين الأبيات القليلة الأخيرة لهذا المقطع وبين النسخة المعدّلة لسنة 1805. وقد قال هناك:

واستطعت، من مخدعي، في الليالي المقمرة
أن أرى أمامي مباشرة، على بضع ياردات،
مدخل الكنيسة الصغيرة، حيث انتصب تمثال
نيوتن، بموشوره ومحيّاه الصامت.

(3، 56-59؛ النسخة المعدّلة لسنة 1805).

وقد نحّى وردزورث بمنهجيّة، في النسخة الأخيرة، العناصرَ الدقيقة («أمامي مباشرة، على بعد بضع ياردات»)، وأدخل صوراً من الشكّ أو الإطلاق («على ضوء/ القمر أو النجوم الحانية»)، وأضاف عناصر الغموض، والعزلة، والسرمديّة («الفهرس الرخاميّ لعقل لا يني/ يطوف في الأبحر الغريبة للفكر، وحيداً»). وما فعله فعله بقصد ليوجّه المجاز نحو الرمز - رمز المغامر المنعزل فوق هضبة، الذي سيغدو من حيث الفكرة الرئيسة مهماً أكثر فأكثر في سائر

«المقدمة The Prelude» منتظماً والتجلّي المناخي الأخير على جبل سنودن.

ولعلّ المثال الأكثر تعقيداً لمقطع يغدو فيه المجاز رمزاً إنما هو حادث استراق مركب، في الكتاب الأول من «المقدمة». ويبدأ بلغة مجازية بسيطة (شجرة الصفصاف ـ الكهف الصخري)، وبمجاز معتدل (الأصداء أصوات، دوائر الضياء تختلط، والجرف فوق «مركب فاتن»، الزورق مضى متّاقلاً في الماء كالإوزّة»). ولكنه حين يتصاعد «القمة الضخمة، سوداء وضخمة» عالياً من وراء الجرف فوق، يسودّ المشهد، ويتغيّر المزاج. وثمة انقباض مفاجىء للقلب حين ترى القمة الضخمة حيّة «وكأنّه مفعم بقوة اختيارية». حيث كان ثمة سكينة «البحيرة الصامتة»، المحفوفة بالمغامرة الصبيانية لـ «فعل سرقة ومتعة مضطربة»، وثمة الآن الخوف وحده. وهو خوف يتزايد، ويغدو أعمق وأكثر كثافة ـ حين يغدو مجازُ الجبل الحيّ أكثر كثافة وأكثر غموضاً، حتى إنه يصل إلى النجوم.

اندفعتُ، واندفعتُ ثانية،
والتطاول المستمرّ في القامة ذات المظهر الشرس
علا بيني وبين النجوم، وقد ظلّ،
لأنه بدا كذلك لغاية في نفسه
وبحركة متزنة كشيء حيّ،
حث الخطا ورائي.

(المجلّد الأول، 380-385).

وحتى بعد عودة الصبيّ «بالمجاذيف المرتجفة» لم يكمّل الرمز. وما قد بدأ بوصفه قمة جبل «مفعمةً» بالحياة وسيكون قد زاد عما هو عليه ـ أو اجتلب الأشياء إليه ـ قد تعالى إلى النجوم، وهبط بأنباء الأشياء وراءه، أنباء «صيغ مجهولة للوجود»، أنباء «أشكال هائلة وجبّارة، لا تحيا كالناس الأحياء».

. . . أما بعد أن رأيتُ
ذلك المشهد، فقد ظلّ عقلي، لعدة أيام،
منشغلاً بإحساسٍ غامض وغير محدّد

بصيغ مجهولة للوجود؛ وفوق أفكاري
أسدل ثمة ظلامٌ، سمّه عزلةً
أو هجراً صرفا. لم تبقَ ثمة أشكال مألوفة،
ولا صور ممتعة من الأشجار،
البحر أو السماء، ولا ألوان للحقول الخضر؛
لكنّ ثمة أشكالاً هائلة وجبّارة، لا تحيا
كالناس الأحياء، تنقّلت ببطء في العقل
نهاراً، وكانت تعكيراً لصفو أحلامي.

(المجلّد 1، 390-400)

لقد انتقلنا من عالم المجاز، عالم «الأشكال المألوفة»، إلى عالم الرمز. ليس ثمة درس مستفاد، بل إحساس بالغموض فحسب ـ إحساس بتجربة يعزّ التعبير عنها تماماً، ولعلّ ذلك لأنّ التجربة نفسها لّما تنته.

ولعلّ مقطعاً آخر، مختلفاً جدّاً في المؤدّى، يؤدّي إلى مماثلة مثيرة لهذا. وذلكم هو المقطع الموجود في الكتاب السادس مما يلي مباشرة اكتشاف الشاعر المذهل أنه جاز جبال الألب. ومع صحبه واصل السير «عبر منحدر سمبلون والطريق الوعرة». وقد شقّ اثنان من السَّفْر، حيث تركهما الدليل بعض الوقت، طريقهما إلى الأعلى، ممتلئين «أملاً يقودهما إلى الغيوم». وخشية التيه هبطا حالاً، ليتعرّفا من فلّاح عابر أنّهما اجتازا جبال الألب، وهو ما كان مجهولاً تماماً بالنسبة إليهما. وقد بقيت عندهما «آمال تقودهما إلى الغيوم»، على الرغم من أنّ هذه الآمال قد حقّقت من قبل، ولكن من دون نشوة، من دون هزّة القلب التي كانا يتوقعانها. أما إحساس الخذلان والهبوط المفاجىء فواضح تقريباً.

وإنه لأكثر أهمية حتى من هذا التجربةُ التي تأتي بعد. إذ يبدأ الشاعر يتأمّل مجازياً التجربة التي قد عاناها لتوّه. أولاً، خياله

وردة من لجّة العقل
كضباب مجهول الأصلِ يدور،
بسرعة، مسافراً وحيداً.

(6، 594-596)

الشـاعر الآن هـو المسافـر المنعزل، وثمـة درس لـه في هـذه التجـربـة. وفي مقدوره أن يقول «لعقله الواعي» عن هذه التجربة: «اعترف بمجدك». ولكن ما شأن العقل غير الواعي الذي ما تزال عنده «آمال تقوده إلى الغيوم»، ويتوق إلى لحـظة الرؤيـة؟ والإجابـة عن ذلك في دنيـا المجاز هي أنـه دائماً يمتلك في داخله «قلب وجودنا ووطنه»، وأنه يكـون مطّلعـاً أتمّ الاطلاع حـين يكون لـديه أمـلٌ لنفسه ـ

أملٌ لا يموت،
سعيٌ، وتوقّعٌ، وتوق،
وشيءٌ ما دائماً على وشك أن يوجد.

(6، 606-608)

ويتحـوّل المجاز لحـظةً إلى رمـز عسكـري، معبّـراً عن التحقّق نفسـه من أنّ الإتمام ليس في الإنجاز وإنما في السعي.

تحت رايات عسكرية كهذه، لا تنشد النفس
أنصاباً تذكارية، ولا تقاتل من أجل غنائم
قد تشهد لها بالبأس، سعيدة بأفكار
هي كمالها ومكافأتها.

(6، 609-612)

أما الحبور المتأتي عن سعي كهذا فهو:

كالفيضان القويّ لنهر النيل
المنسكب من ينبوعه في الغيوم الحبشية
ليخصب السهل المصريّ كلّه

(6، 614-616)

ناهيك عن تأمل الشاعر، عن تعبيره المجازي عـما في مقدوره أن يفهمـه عن مشاعره ومعناها. فلقد حدّثنا عنها بـوضوح وبـإشارة، لكننـا لم نجرّبهـا. وهناك أكثر من هذا يمكن أن يأتي. لقد مرّت الكآبة ـ خلال لحظات من التأمـل الحذر

ـ ورحلة النزول تتواصل. وتأخذ سرعة السير، السريعة في البدء، بالتشاقل. وحين تتباطأ الرحلة تأخذ الانطباعات في الانصباب على الشاعر من مشهد القفر حوله. وحين تتزايد وحشة هذه الانطباعات، وتتنامى حدّتها، لا نبقى مشاهدين، بل تجتذب نفوسنا إلى المشهد الوحشي. وإنّ كثافة القصّ نفسها، مشفوعةً بالتقدم «الدينامي» للغة المجازية نفسها، تُظهر أنّ هذا لم يغد تأمّلاً لتجربة ماضية وإنما إعادة خلق للتجربة نفسها. ونحن نراها ونشعر بها في جملتها بأنفسنا:

القمة الشاهقة
من الغابات النّخرة، لا يمكن أن تتلاشى،
والنفخات الثابتة للشلالات،
وفي الشقّ الضّيّق في كلّ منعطف
رياح تعوق رياحاً، مذهَلةً ومهجورة،
السيول المنطلقة من السماء الزرقاء الصافية،
الصخور التي غمغمت عند آذاننا،
والأجراف السود التي تمطر رذاذاً
كأنّ فيها صوتاً، المشهد المريض
والمنظر المستهتر للجدول الهاذي
والغيوم التي أُطلق سراحها ومنطقة الفردوس،
إنه الشّغب والأمن، الظلمة والنور.

(6، 624-635)

ما هذه التجربة؟ ـ إنها حتماً تجربة ذات طبيعة متناقضة: الغابات الميتة والسرمدية رغم ذلك، الشلاّل المتحرك والساكن رغم ذلك؛ السيول الهائجة التي تبدو منصبة من سماء هادئة ـ الشغَب والأمن، الظلمة والضياء. وهي أيضاً تجربة توحّد؛ لأنّ المقطع يمضي: كلّ هذه الأضداد المتصارعة ـ

كانت جميعاً أعمالاً لعقل واحد، قسمات
للوجه نفسه، أزاهير على شجرة واحدة؛
خاصيات لسفر الرؤيا العظيم،

أنماطاً ورموزاً للسرمدية،
للأول، والآخر، والوسيط، ومن دون نهاية.

(6، 636-640)

ويوجد ههنا مجاز مرة أخرى، في هذا المقطع النهائي ـ عقل واحد، وجه واحد، شجرة واحدة ـ لكنه مباين تماماً لمجازات «التأمل» الأسبق. وهذه مجازات في خدمة رؤية شاملة ـ مما سأدعوه أنا المجازات التي «تتلمّس طريقها»، التي تحاول التعبير عن أجزاء من رؤية لا تنطوي عليها هذه الأجزاء. ولعلّ الرؤية الرمزية الحقيقية في هذه التجربة للهبوط إنما هي، مرة أخرى، رؤية للغز. وهو أحد أكبر الألغاز البشرية، أو ربما هو مركّب من جملة ألغاز ـ العلاقة بين الأحد والمتعَدّد، صراع الخير والشر، «ائتلاف الأضداد» (لنستخدم عبارة كولريدج)، الصراع بين الحزن والطمأنينة في نفس الإنسان. وليس في مقدور أحد أن يقول إنها رؤية هذا أو ذاك؛ لأنها رؤية للغموض.

ولا نقصد بهذا أن نقول إنّ هذه الرؤية لا تجلب الطمأنينة. فهي قادرة على جلب الطمأنينة ـ على الرغم من كلّ توتراتها وصور غموضها ـ ذلك أنها ليست رؤية غموض صرف. ويحسّ المرء في معاناة هذه الرؤية، وفي خلقها ثانية، بأن الشاعر يستطيع الآن أن يتقبّل حقيقة غامضة. ولهذا فإنّ إحدى الوظائف الكثيرة للرمز، ليس فقط أن يساعدنا في أن نرى، بل ليفتح لنا مجال قبول الغموض. وليس من شأن الرمز أن يأذن لنا أن نبصر تعقيد التجربة البشرية فحسب، بل يحفظ في الوقت نفسه هذا التعقيد في انسجام ـ نوع التوحّد العاطفي الذي في مستطاعنا أن نتقبله بوصفه ذا معنى إلى حدّ ما. ولا يشرح الرمز الغموض، بل يساعدنا أن نعايشه ـ ونعايشه بفرح. فهو ينظّم العماء Chaos أسطوريّاً لا مفهوميّاً.

وتطالعنا نماذج أخر لهذه الفاعلية المشتركة للمجاز والرمز، وللمجاز المتنامي في الرمز. وهناك حلم العربي (5، 50-140)، ويحوّل فيه الحجر والقذيفة اللذان حملهما العربي، بفعل خيال الشاعر ومن دون أن يلغي كونهما حجراً وقذيفة، إلى

كتابين، عناصر إقليدس Euclid's Elements و (ربّما) القرآن. أما مغزى الرمز فيتسع: الحجر - «هو الحجر الذي اكتسب علماً بالنجوم» - شاملاً «العقل، غير مشتّت بالمكان أو الزمان»؛ والقذيفة، رغم إيقاعها، تنبىء بـ «التدمير بالنسبة إلى أطفال الأرض»، رغم أنها ذات قوة إلهية لـ «تنعش الروح، ولتهدّىء في كلّ إقليم قلب». وليست الحركة دائماً من الغموض إلى الوضوح، بل من الوضوح إلى التعقيد، حين يتسع مدلول الرموز في خيال الشاعر. حتى رمز العربيّ يتغير، يغدو رمزاً لدون كيشوت.

والآن
صار، في وهمي، الفارسَ
الذي يقصّ حكايته سرفانتس؛ رغم أنه ليس الفارس،
بل كان عربياً صحراوياً أيضاً؛
ولم يكن أحداً من هذين، وكان هذيْن كليهما فجأة.

(5، 121-125).

لكنّ هذا الكيشوت العربيّ يتغير في سلوكه أيضاً، من رمز بارع يستطيع أن يمثّل شخصية الأسقف للحالم «بنظرة هادئة» إلى رمز مضطرب يرى في البرّيّة وراءه «أمواه الجزء العميق من البحر/ تتجمّع علينا»، ممتطياً بخوف

القفر الذي لا يحدّ،
مع الأمواه السريعة لعالمٍ غارقٍ في أخدود منه.

(5، 136-138)

ولا غرو في أنّ الشاعر «استيقظ مرتاعاً» على رؤية مثل هذا الهول ومثل هذا الغموض.

ويمكن أن يضرب المرء مثلاً أيضاً لقاءَ الشاعر بالجندي المتجّول (4، 469370) - الذي يذكّر بقوّة بجامع العلَق - الذي يبدو جامعاً في نفسه كلّ عالم الفقير المعاني، وعالم الحرب، والمرض، والجوع، وغياب الأصحاب - الذي

«يتلاشى في سياق الطبيعة»[18] في نهاية المطاف، على غرار ما يلاحظ ديفيد بركنز David Perkins. أو أنّ المـرء يمكن أن يعـود إلى المشهـد العـظيم الصـاخب لمعرض بارثوليو (7، 675-771)، بادئاً بشغب الإنسانيّة في أكثر أشكاله غرابـة ـ مشهـد مفصَّل بعمق ـ ومن ثمّ يتنقّـل في الخيال (النفس تعمـل كـالبحـر الـذي «يدفع، من منـطقة إلى أخـرى، / تيّاراتـه؛ يضخّم الأخطار المحجـوبة لحيـاته/ وراء كلّ نطاق») ليعـانق عالم الإنسـانية الـرحب كلّه. وفي هذا التعقيـد الهائـل كلّه، ومن دون افتقاد إحساس بالتعقيد، يجد الشاعر الإيقاع، «روح الطبيعة». أو أنّ المـرء، يمكن، أخيـراً، أن ييمّم شـطر عيـد الغـطاس العـظيم الأخـير في المقـدمة The Prelude، هبـوط جبـل سنـودن (14، 1-129)، حيث الا- تعـارة الرائعة للبحر ـ «بحر صـامت ذو ضباب أشيب» ـ تنـداح إلى رؤية رمـزية تضمّ الأرض، البحر والسماء، اللجة القاتمة، العقل الإنساني، الله المتعالي، مهما كان ويكون وسيكون «إلى أن ينتهي الزمان».

وفضلاً عن مقاطـع «المقدمـة» التي هي مجازيـة فحسب، وعن تلك المقاطـع التي ينداح فيها المجاز إلى رمز، ثمة مقاطع يتفاعل فيها المجاز والرمـز على نحـو مختلف نسبياً. وأنا أفكّر خاصّة بالمقاطع التي يكون فيها المجـاز والرمـز حاضرين كليهما، لكنهما يظلّان متميزين في تفاعلهما.

وهنـاك مقطع بسيط المـظهر إلى حـدّ مضلّل في الكتاب الـرابع، ويغـدو أكثر تعقيداً كلّما تأمّله المرء ـ لكنه رغم ذلك يظلّ لـدى الإنسان اقتنـاع بأنـه، حقيقةً وعلى نحو ما، بسيط نسبياً.

مثلما أن الإنسان الذي يتدلّى منحنياً من جانب
مركب بطيء الحركة، على صدر
ماء ساكن، معزّياً نفسه
باكتشافات من مثل هذه التي تستطيع عينه أن تفعلها

---

(18) «البحث عن الـدوام The Quest for Permanence»: الـرمـزيـة عنـد وردزورث وشـلي وكيتس (كيمبردج، ماساشوستس، 1959)، ص 17.

تحته في قعر المحيط،
يرى مناظر جميلة كثيرة ـ طحالب، أسماكاً، أزهاراً،
كهوفاً، حصاً، جذور أشجار، ويتوهّم أكثر،
لكنه، رغم ذلك، يدوخ غالباً ويعجز عن تمييز
الظلّ من الأصل، الصخور والسماء، فيض
الجبال والغيوم، وهي تنعكس في عمق المدّ الصافي، من الأشياء التي تظلّ هناك
في دارها الحقيقية؛ وتجتازه ومضة
من صورته حيناً، وحزمة من شعاع الشمس حيناً آخر،
وحركات متموجة لا يدري مصدرها،
عوائق تجعل مهمته أكثر حلاوة؛
كهذه المهمات السارّة التي طالما بحثنا عنها
متّكئين على سطح الزمان الماضي
بما يشبه النجاح، من دون أن تبدو
مظاهرُ أجمل أو أقلّ تجلّياً
من هذه التي إليها، يا صديقي المتسامح!
ستوجِّه الحكايةُ الآنَ انتباهَك.

(4، 256-276)

وتشير الافتتاحية «مثل as» إلى أن تشبيهاً على وشك أن يبدأ. لكنّ بدأه لا يسبق كثيراً إيحاء كثرة «المشاهد الجميلة» ـ التي امتزجت حالاً بإرباك للأحاسيس ـ بأننا قد دخلنا في التشبيه بعمق أكبر مما في مقدور المجاز وحده أن يتحمّل. تغدو الأشياء مختلطة. ويتسع نطاق الأشياء الجميلة شيئاً فشيئاً: فإلى الطحالب، والأسماك، والأزهار، وهو ممّا يتوقّع المرء أن يجده تحت الماء، أضيفت الصخور والسماء، والجبال والغيوم من علٍ، ونفس المشاهد، وأخيراً «حركات متموّجة لا يدري مصدرها». وقد غدا هذا كله رؤية رمزية أساساً، حاملة في داخلها قدراً من الحقيقة لا يحمله مجاز صرف، وهو يتضمّن حقائق متعالية غيبيّة مجهولة «لا يدري مصدرها». وتظلّ هذه الرؤية، رغم ذلك، متضمَّنةً في بنية التشبيه، وحتى في تشبيه غير مكتمل. لأنّ المشار إليه في التشبيه يقدَّم الآن فقط «كهذه المهمات السارّة التي طالما بحثنا عنها، / متكئين على سطح الزمان الماضي».

وذكرى الشاعر جميلة، وذاهلة، وغير واضحة المعالم، كالرؤية في الماء. فهل هذا مجاز أو رمز؟ ـ واضح أنه الاثنـان. ولكن في أي مرحلة «يغـدو المجاز رمـزاً؟» ـ وأقترح ههنا أنّ العمليـة مختلفة بعض الشيء: إذ لا يصـير أحدهمـا الآخر، بـل يتفـاعلان من دون أن يفقـد أيّ منهما هـويته الخـاصة. ويـوجـد اختـلاف هـذه العملية في وصف دخول الشاعر لندن.

على سطح
عربة متجوّلةٍ جلستُ،
وحولي أناسٌ غلاظ، صور تافهة
لبيوت، ورصيف، وشوارع، لأناس وأشياء، ـ
أشكال وضيعة في كلّ جانب؛ ولكن، في اللحظة،
التي غدا ممكناً أن يقال لنفسي بمشروعية،
إنّ العتبة قد عُبرت الآن، (وما أغرب
أنّ التفاهة الخارجة عن العقل الحيّ
ينبغي أن يكون لها مثل هذا السلطان الجبار! ورغم هذا كان الأمر كذلك)،
ها قد نزل سلطان الأعصر حالاً
على قلبي، فلا فكر يجسِّد، ولا
ذكريات تميّز، بل سلطان وقوة، ـ
قوة تتنامى تحت السلطان: واحسرتاه! أشعر
أنني أعبث: فقد كان توقف لحظة، ـ
وكلّ ما حصل في داخلي جاء وانصرف،
كما في لحظة؛ رغم أنه يحيا مع الزمان،
وذكرى مستحبّة، كشيء إلهيّ.

(8، 543-559)

وقد انتقل الشاعر من الصور المبسَّطة في المشهد نفسه، بإقحام قاسٍ للمجاز ـ خلا المجازات اللطيفة جدّاً في «العتبة» و«سلطان الأعصر» ـ إلى رؤية رمزية. والسلطان والقـوة هما من المـاضي غير المحـدّد ـ وتجربتهـا «شيء إلهي» ـ لكنهـا مربوطان. بأسلوب لا يعبّر عنه، بالمشهد أمامه: «ما أغرب/ أنّ التفاهة الخارجة عن العقل الحي/ ينبغي أن يكون لها مثل هذا السلطان الجبّار».

ويعبّر الآن عن شيء من هذه الرؤية الرمزية، أو على الأقلّ يحاول الشاعر أن يعبِّر عنه، في المجاز الذي يأتي، للمسافر «الذي من يوم مفتوح، / مرّ ومعه المشاعل في كهف هائل» (8، 560-561). ولكن حتى حين يبدأ المجاز ـ وسيكون الكهف الهائل العاصمة لندن الفسيحة ـ تمضي الرؤية وراء نطاق «أشكال الثبات والتحديد» في المجاز إلى غموض الرمز وتعقّده.

ينظر حوله فيبصر السماء
ممتدّة في سائر الاتجاهات؛ وسرعان ما يرى، أو يعتقد أنه يرى،
السقف الكبير فوق رأسه،
ينزاح ويتراجع حالاً، ـ
الأصل والظلّ، الضياء والظلمة،
تمتزج جميعاً، وتشكّل ظُلّة
من الأشكال والصور وميولاً إلى تشكيل
ذلك الذي ينزاح ويغيب عن النظر، ويتحوّل ويتبدّل
كالأشباح ـ هياجاً صامتاً وسامياً!

وعلى الرغم من أنّ هذا كلّه متضمَّن في البنية المقوّسة جدّاً في مجاز بسيط ـ حيث ترى المدينة ككهف ـ فإنّ المجاز يعانق الرمز، ولكن من دون أن يتشرّب أحدهما الآخر، أو يصنف تحته.

لقد صارت حركة التجربة معقّدة، لكنّ التعبير عنها كامل: التحرّك من الصورة البسيطة إلى الرمز المعقّد (دخول لندن وسقوط «سلطان العصور») يعقبه تعبير مجازيّ موازٍ عن التجربة (دخول الكهف)، متضمِّناً الرؤية الرمزية (الرؤية في الكهف). وههنا، مثلما هي الحال في الرؤية من حافة المركب، تظلّ العناصر المجازية والرمزية متمايزة بوضوح، ورغم ذلك تتفاعل فيما بينها بقوة هائلة. وكذا فهو تعبير آخر عن المثل الأعلى لدى كولريدج: الوهم موضوع في خدمة الخيال.

ونحن في شعر وردزورث موجَّهون حقّاً نحو رؤية الشاعر للغموض. وأدوات توجيهه كثيرة: العقل والإرادة والذاكرة، الخيال والوهم، الصورة والمجاز والرمز. وهي جميعاً في النهاية تحت حماية الخيال، في رأي كلّ من

كولريدج ووردزورث. ونعمل البقية جميعاً، حين يعمل الخيال في أعلى درجة له، على إيجاد العالم الرمزي، حيث يمكن أن يحدث اللقاء الأعمق. وهو لقاء الشاعر مع نفسه العميقة، مع عالم الطبيعة والناس. مع الحقيقة المتعالية التي ندعوها اللّه. إنّه لقاء القارىء، أيضاً ـ من خلال لقاء الشاعر وقصيدته ـ مع هذه جميعاً.

لقد أسلفنا القول إنّ اللقاء هو مع عالم الغموض، وهو كذلك. والصفة الخاصة للرمز أنه قادر على إدخالنا في هذا العالم من دون استبعاد الغموض. يكتشف الرمز الأسرار العميقة للحياة البشرية، لكنه ينيط مقاومتها النهائية بالوحي. يترك الرمز الأسرار على غرار ما يجدها ـ مرعبةً، قاهرة، متألّقة بالظلمة والضياء.

الفصل الرابع

شعر اللقاء: كولريدج

سيكون من الظلم لكولريدج أن نمثّل لفكرته عن الرمز بشعر لوردزورث فحسب. وقد أعطي شعر وردزورث الأسبقيّة لأنّه من عمله الذي مثّل به كولريدج نفسُه لنظريّته. فوردزورث هو دائماً الشاعر الرمزي الذي لا يُضاهى.

ولكنّه شيء أكبرمن مجرد كياسة يقتضي أن نعود الآن إلى شعر كولريدج نفسه. وقبل كلّ شيء يمكن أن تقدّم حجّة قويّة تتمثّل في أنّ كولريدج، وليس وردزورث، هو المؤثّل الحقيقي. وقد نُظِمت النسخة الأصليّة لـ «قيثارة عولس The Eolian Harp»، بعد كلّ شيء، سنة 1795، في السنة نفسها التي أنهى فيها وردزورث تلك القصيدة الحقيقيّة للقرن الثامن عشر «أبيات مكتوبة على مقعد في شجرة طقوس»، وقبلها بثلاث سنوات أنهى نَظْمَ «A Night-Piece» و «Tintern Abbey» ـ وقد نُظمت قصيدة «This Lime-tree Bower my Prison» سنة 1797. وعلينا، على أقلّ تقدير، أن نسلّم بقوّة حجّة ما سمّاه توماس مكفرلاند «تكافل» كولريدج ووردزورث في تطورّهما الشعري[1]. وعلى المرء، على أقلّ تقدير، أن يأخذ في الحسبان تفاعل الأخيلة في رائعة «السنة الجديرة بالإعجاب the annus mirabilis» في موضع نيذرستوي والفوكسدن.

(1) «الرمزيّة عند كولريدج ووردزورث»، دراسات في الرومانسيّة، 11، (1972)، 263-303.

وهناك، ثانية، مسألة اختلاف أسلوب كولريـدج عن أسلوب وردزورث. ومهما كان حظّ قصائد المحادثة «Conversation Poems» في أن تغدو مثل نظيرتها لدى وردزورث في فحواها الرمزي، فإنّ قصائد مما فوق الطبيعة «poems of the supernatural» تُظهر اعتبارات أُخر حول الرمز الذي علينا ألاّ نُغفله.

ونبدأ بـ «قيثارة عولس The Eolian Harp»، ليس لأنّها مثال كامل لشعر اللقاء الرمزي - إذ من المسلّم أنّها شيء غير بالغ الكمال سواء في التخطيط أم في التنفيذ - بل لأنّ مقطع «One life» فيها، يقف بجدارة في صميم الرؤية الشعرية لكولريدج. وربما لا نقرّ وصف كولريدج إيّاها بأنّها «القصيدة الأكثر كمالاً من كلّ ما نظمتُ»[2]، بل يعزّ تصوّر قيمتها.

تبدأ القصيدة بأبسط لغة مجازيّة: الكوخ، الياسمين، الآس العريض الأوراق. وتبدأ أيضاً بجعل هذه الصور ما سمّيناه المجازات الأكثر لطفاً - رموزاً - «يواجهون رموز البراءة والحبّ»[3]. وثمّة رمز آخر، «نجم الليل/ المتألّق بصفاء» - «كذا ينبغي أن تكون الحكمة» - والمجاز الأكثر طموحاً في «العود the Lute»، «قيثارة عولس Eolian Harp» أيضاً. لكنّ الحركة الأكثر أهميّة في القصيدة، ليست حركة من صورة إلى صورة، من مجاز إلى مجاز، بل حركة نحو كثافة أشدّ. والأبيات التسعة الأولى تستدعي، بوضوح تام، صوراً بصريّة: الأزهار، الغيوم، نجم الليل. وبعد احتكام اللحظة إلى حاسّة الشمّ - «ما أحدّ الرّوائح / المُلْتَقَطَة من حقل فول هناك» - يعود الشاعر إلى الصّور السمعيّة. يهدّأ العالم، هدهدة البحر «تخبرنا بالصمت». وفي ذلك الصمت ينبعث صوتُ قيثارة الريح - يبدأ صوتها خفيفاً عند النافذة البابيّة حيث يجلس الشاعر، ويتعالى كلّما تزايد النسيم - «والآن، فإنّ أوتارها/ تُدفع بقوّة أكبر» - وفي الوقت نفسه تتحرّك خارجاً في الخيال حين تغدو:

(2) اقتبسه جيمس ديكز كامبل، طبعة الأعمال الشعريّة لصموئيل كولريدج، (لندن، 1893)، ص 578.

(3) النصّ الذي استُخدم بشأن قصائد كولريدج سيكون نصّ الأعمال الشعريّة الكاملة لصموئيل تايلور كولريدج، طبعة إرنست هارتلي كولريدج، (أكسفورد، 1912).

مثل سحر صوت ناعم عائم
كما تصنع جنّياتُ الفجر، حين تقوم ليلاً
برحلة على مَتْن عواصف لطيفة في أرض الجنّ،
حيث الألحان حول أزهار يسّاقط منها العسل،
بلا أقدام ووحشيّة، كعصافير الجنة،
لا تتوقّف، ولا تجثم، وترفرف بجناح غير مروّض!

وقد حُرِّر الشاعر لحظةً، إذ يبدو أنّه أيضاً «بلا قدم وبرّي»، وهو أيضاً «يرفرف بجناح غير مروَّض». وفي هذه الحرّية الخاطفة هناك حدّة جديدة في الشعور، مصحوبة بامتزاج للأحاسيس. ولم يعد المشهد والصوت منفصلَيْن، ولم يعد هو منفصلاً عن عالم المساء الذي دخله لحظة. وفي هذه اللحظة من تجربة الحسّ المتزامن، ثمّة اندماج، ليس في الأحاسيس فحسب، بل في الحياة والوجود نفسه.

أوه! الحياة الواحدة داخلنا وخارجنا،
تلتقي بكلّ حركة وتغدو روحها،
ضياء في صوت، وقوّة كالصوت في الضياء،
إيقاع في كلّ فكرة، وتوثُّب في كلّ مكان ـ
يخيّل إليّ أنّه ينبغي أن يكون مستحيلاً
عدم حبّ الأشياء كلّها في عالم مشحون على هذا النحو[4].

والأمر كما يقول م. هـ. أبرامز في هذه الأبيات، إذ إنّ «الشاعر يخترق الإحساس في رؤية ينظر فيها إلى المظاهر المُعايَنة للمنظر الطبيعي، ألوانه، وموسيقاه، وروائحه، بوصفها نتاجات ومؤشّرات للتجلّيات الأولى لكلمة اللّه المُبْدِعة، الجاذبيّة الأرضيّة والضياء، التي في أشكال اتّحادها المتعدّدة تتآلف الطبيعة والحياة كلّها»[5]. وهي لحظة رؤية رمزيّة ـ واحدة على كثرتها ـ فرديّة جدّاً رغم شمولها، وغامضة بقوّة.

---

(4) تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأبيات كانت قد زيدت أوّلاً في النسخة المعدَّلة المشورة في Sibyl-line Leaves سنة 1817.

(5) «كولريدج، ضوء في الصوت: العلم، وما بعد العلم، والخيال الشعري»، محضر جلسة الجمعيّة الفلسفيّة الأمريكية، 116، (1972)، 474-475.

ورؤية الظهيرة التي تعقب الرؤية في الليل هي فعليّاً إعادة للتجربة الأولى، أقلّ نجاحاً، ينبغي أن يُعترف بهذا، ليس لأنّها إعادة فحسب، بل أيضاً لأنّ الانتقال إلى اللحظة الرمزيّة («ماذا لو أنّ كلّ ما في الطبيعة الحيّة/ لم يكن إلّا قيثارات عضويّة») مفاجىء جدّاً، تأمُّلٌ أكثر منه تجربةً مشتركةً.

وعلى غرار ما يُرجِع «التوبيخ اللطيف» من جانب سارة الشاعرَ عن «تشكيلات العقل الضالّ هذه»، نرجَع نحن مرّة أُخرى إلى الصيغة المجازية: هذه «التشكيلات»، «الفقاعات التي تتألّق»، «ينبوع الفلسفة الدائم الخرير». و «يعود» الشاعرِ إلى التفكير في إثمه وشكر اللّه على تفضُّله بحياة الكوخ البسيطة مع سارة.

وعلى الجملة، فإنّ «العودة» في قصيدة المحادثة عند كولريدج، هي عودة بتبصّر جديد مستمدّ من الرؤية الرمزيّة. والإشكال في «قيثارة عولس The Eolian Harp»، أنّ المرء يشعر بثغرة، بصدع، بين الرؤية شبه الصوفيّة والعودة، بين التجربة ونتائجها. أما ما إذا كانت القصيدة في النهاية نبْذاً لرؤيته باسم ما جعله أرثوذكسيّة مسيحيّة، كما أُوحيَ بذلك في أوقات كثيرة، فيظلّ هناك الرؤية الرمزيّة نفسها. لقد بدأ بالحقائق العاديّة للحظةٍ هادئةٍ من السعادة: نفسه، زوجه الجديدة[6]، بيتها الصغير، الأزهار، نجم الليل، قيثارة الريح الملقاة في النافذة البابيّة. وكذا، فإنّ الريح لا تشغل القيثارة فقط؛ إذ تُشغل خيال الشاعر أيضاً، ونحن نُنقل في الحركة الثانية إلى عالم خيالي، يبدو متنائياً أكثر فأكثر من العالم الحقيقي ومن ليلهما الهادىء معاً. ومهما يكن، فإنّ الشاعر في الواقع يجد أنّ هذه النقلة التخييليّة قد نقلته، غير بعيد عن الواقع، بل على العكس إلى وعي أعمق للانعزال عن الأشياء كلّها، سواء أكانت حاضرة لديه أم لا. فلقد دنا من صميم غموض اتّحادٍ أعمق حتّى من صميم

(6) لعلّه من غير الواضح كون النسخة الأصليّة للقصيدة تعود إلى ما قبل زواج كولريدج من سارة فريكر في تشرين الأوّل سنة 1795 أو ما بعده، أمّا على صعيد التخييل فالموقف جليّ. [المؤلف].

هـذه الحياة الهـانئة من دون انقـطاع. وعلى غـرار ما قـال رونالـد وندلنـغ، فإنّ «مـوسيقا العـود، المتّحدة من قبـل «بلومها العـذب» هي الآن نتاج الاتّحـاد بين النسيم والعـود، نفس الشاعـر وسارة، الخيـال المبدع والـطبيعة الخـارجيّـة التي تخصبه، العالم «داخلنا» والعالم «خـارجاً». وطبيعيٌّ أنّ «وليـد» الشاعـر هذا هـو الرمز، الذي أنجبته قوّة الخيال المحلِّلة والناشرة والمبدِّدة حـين تضفي روحاً عـلى المواد المتلقّاة من التجربة العاديّة للإنسان»[7].

إنّ مجاز الولادة مجاز ملائم جدّاً؛ لأنّه المجاز الذي يستخدمه كولريـدج نفسه على نحو مفـرط: الخيال هـو «تلك القوّة المؤلِّفـة والوسيـطة، التي. . . التي تلد نظاماً من الرموز»[8]. وتقتضي هذه الولادة مروراً من المجاز إلى الرمز، من عمل الـوهم إلى عمل الخيـال. مثلما يعبِّر عنـه وندلنـغ: «يقدّم كـولريـدج نفسه أوّلاً النسيم، والعود وموسيقاه على أنّها أدوات لسلسلة آليّـة نسبيّاً من المقـارنات. . . أمّا في مقطع «الحياة الواحدة»، فيمسك بثمرات الوهـم هـذه ويولِّـد منها سلسلةً من الرموز»[9]. والمـوادّ التي يمكن أن تُنتزع بـرؤية مُفـردة صارت واسعـة جدّاً، ومتبـاينة جـدّاً، وحتى مُوهمـة جـدّاً بـالتنـاقض، إلى حـدّ أنّها لا يمكن أن تُلتقط بتـوازن إلاّ بوسـاطة رمـز، يمكن أن يُعانِق من دون أن يُقيِّـد، ويمكنـه أن يلتقط بـ «حقل قوّة» مفرد أيَّ شيء أُدير في فلكه.

وابتغاءَ أمثلة أكثر للرؤيـة الرمـزيّة في «قصـائد المحـادثة»، تحسنُ العـودة إلى «This Lime-tree Bower my Prison» أو «الاكتئاب: قصيدة غنائيّة Dejec-tion: An Ode». فهي تمثّل تماماً نوع التفاعل بـين المجاز والـرمز الـذي كنّا قـد تكلّمنا عليه، متقدّمة نحو لحظة الرؤية الرمزيّة ـ أو، في حال «الاكتئـاب»، إلى عـددٍ من لحظات كهـذه ـ لكثافـةٍ وجمالٍ عـظيمَيْنْ. ومهـما يكن، فـإنّ صفتهـا الرمزيّة، في ضوء كلّ شيء قد قلناه قبلُ ـ ومع الأخذ بالمصطلحـات الفنيّة عنـد

---

(7) «كـولـريـدج وتنـاغم «قيثـارة عـولس» Coleridge and the Consistency of the Eolian Harp، دراسات في الرومانسيّة، 8، (1968)، 33.

(8) «كتيِّب رجل الدولة The Statesman's Manual»، ص 29.

(9) وندلنغ: ص 33.

كولريدج ووجهة نظره ـ ستكون واضحة تماماً. أمّا المثال الأكثر إثارةً، لأنّه ليس واضحاً تماماً ولأنّ حركته مختلفة نسبيّاً عن «قيثارة عولس»، فهو «العندليب The Nightingale».

تبدأ «العندليب»، مثل سائر «قصائد المحادثة»، بهدوء. فالوقت ليل، ووهم الشاعر يستجيب للمشهد الساكن أمامه: الجسر المكسوّ بالطحالب، الوميض الصامت للنهر تحت مباشرة، النجوم الباهتة فوق. وواضح أنّ هذا صنيع الوهم، لكنّه الوهم الذي يُغدق الجمال بغزارة. والشاعر وهو يفكّر بعتمة النجوم يتذكّر المطر الذي تبشّر به هذه العتمة، ووهمه يقترح:

> . . . دعنا نتأمّل دفقات المطر الربيعيّة
> التي تنعش الأرض الخضراء، وسوف نجد
> متعةً في عتمة النجوم.

ثمّ يأتي صوت العندليب. ويوحي غناؤه لوهم الشاعر بعبارة ملتون عن Il Penseroso «أكثر موسيقيّة، أكثر كآبة». ويبدأ ههنا ما يمكن تسميته طيران الوهم ـ اعتقاد الشاعر أنّ من استبدّ به البلاء هو وحده من في وسعه سماع أغنية العندليب وتسميتها أيَّ شيء خلا أن تكون سارّة. وقد كان «بائساً فقيراً» ذلك الذي

> ملأ الأشياء كلّها بنفسه،
> وجعل الأصوات اللطيفة كلّها ترجّع حكاية
> أساه.

وكثيراً ما تبنّى الشعراء بعد ذلك «الرأيَ الشخصيّ» نفسه. وهكذا، فإنّه بقدر ما كانت استجابة كولريدج الخاصّة للأغنية رأياً شخصيّاً وهميّاً، كانت القصيدة نفسها عملاً لوهمه، وضيائه وسحره، غير ملازم له ملازمةً شخصيّةً.

أمّا الآن، فإنّ ما فعله شاعر الماضي بالرأي الشخصي للعندليب متعارضٌ مع ما ينبغي أن يفعله الشاعر. وما ينبغي أن يفعله ليس استخدام ثوابت العالم المحيط به ومحدِّداته (وهي هنا أغنية العندليب) بوصفها «فيشات» في لعبة وهميّة

من إبداعه، بل أنْ ينفتح على كلّ عالم الأشياء والقِيَم حوله ـ من دون أن يكون منعزلاً ومنفصلاً بقدْر ما هو معانق وآذن لنفسه أن تُعانَق.

. . . لقد آثر أن يمدّ أوصاله
بجانب غدير في وهدة مطحلبة مغطّاة بالأشجار،
بضوء الشمس أو القمر، إلى دفقات
من الأشكال والأصوات والعناصر المتنقِّلة
مسلّماً روحَه كلّه، ناسياً أغنيته
وشهرته! وهكذا ينبغي أن يكون لشهرته
نصيب في خلود الطبيعة
شيء جدير بالثناء! وهكذا ينبغي لأغنيته
أن تجعل الطبيعة كلّها محبّبةً أكثر، وأن تجعل نفسها
محبوبةً كالطبيعة!

وما أحسبُ أنّ هذا أيضاً رؤية رمزيّة. إنّه، على الأصحّ، وهمٌ يعرب عن حاجة إلى شيء وراءه، مطلب رمزيّ. وهو هذا المطلب الرمزي الذي يغدو أساساً لبقية القصيدة.

أمّا بالنسبة إلى الشعراء الذين يعوِّلون على الوهم وحده، فإنّه «لن يكون كذلك» ـ المطلب الرمزي لن يكون مشعوراً به. ومهما يكن، فإنّ الشاعر وصديقَيْه (وليم ودورثي وردزورث) «قد تعلّموا/ علماً مختلفاً». لقد تعلّموا أنّ «أصوات الطبيعة الحلوة»، وفيها صوت العندليب، هي «دائماً مملوءةٌ حُبّاً/ وفرحاً». وأقترحُ أنّ الشاعر لم يتعلّم أنّ أغنية العندليب فرحةٌ فحسب، بل تعلّم أيضاً ـ كما توضح ذلك بقيّة القصيدة، نتائج هذا التأمُّل ـ أن يكون كالعندليب، الذي يستطيع أن

يصدح
بترنيمة حبّه، ويُفرغ نفسه المشحونة
من كلّ موسيقاها!

والعندليب الذي هو جزء من الطبيعة وعلى وفاق معها يغنّي بحريّة، وليس

بحكم العادة. وهو «يُفرغ نفسه المشحونة/ من كلّ موسيقاها!». والشاعر أيضاً في مقدوره أن يغنّي بحرّية. بفتح نفسه على العالم المحيط به «بأن يسلّم روحه كلّه» إلى «أشكال وأصوات وعناصر متنقّلة» في العالم، وهو أيضاً يستطيع أن «يُفرغ نفسه المشحونة/ من كلّ موسيقاها».

هكذا إذن ما يفعله الشاعر الآن؛ يغنّي أغنية. وهذا جواب المشكلة التي اعترضت سبيل القرّاء أحياناً إلى هذا القسم من القصيدة؛ إذ شعروا أنّ القصيدة تأخذ في الابتعاد عن موضوعها مع إقحام حكاية القلعة و«العذراء اللطيفة»[10]، تلك الحكاية المبتورة التي ترجع إلى القرون الوسطى. ما لدينا هو حقّاً أغنيةٌ داخل أغنيةٍ، والرابط العضوي بينهما هو أغنية العنادل.

وتبدأ أغنية الشاعر الجديدة، «تحرّره الموسيقيّ»، بقصة، قصة لا تُنهى، بل يزداد تأزُّمها إلى نقطة الرؤية الرمزيّة. وطبيعي أنّ القصة يُوحى بها إيحاءً من خلال القلعة، و«اللورد» الكبير والأيكة البريّة. وهي تُستخدم لإثارة الأغنية فحسب. وتنتمي الأغنية، بإيجاز شديد، إلى العنادل، التي تملأ موسيقاها الغابة، والأجمة، والأيكة الواسعة، حين «تتجاوب ويثير كلّ منها أغنية الآخر». وأغنيتها هي حالاً القوّة الموحِّدة للمشهد، خاصّة

صوت منغّم خفيض أعذب من سائر الأصوات ـ
يمزج النغم بانسجام،
فعليك أن تغمض عينيك، فربما
تنسى أنّه لم يكن يوماً!

هذه اللحظة القصيرة من التناغم ليس مصدرها الصوت وحده، لأنّه مصحوب بمشهد العنادل نفسها، وهي جاثمة على الشجيرات المضاءة بضوء القمر، و«أعينها المتألّقة» تتلألأ في ضوء القمر، بينما تطلق الحباحب في الظلّ ضياءها الناعم.

(10) انظر جورج واطسون: «كولريدج الشاعر Coleridge the Poet»، (لندن 1966)، الصفحات 72-73.

وما هذه اللحظة من الرؤية ـ وهي رمزيّة في وحدتها وفي إيحائها ـ إلاّ مقدّمة لرؤية أكمل تأتي في النهاية. وتتصاعد اللحظة بعودة خاطفة إلى الشكل القصصي:

عذراء أكثر لطفاً،
تعيش في بيتها المضياف
الذي يصعب الوصول إليه في القلعة...
حيث تنسلّ في الممرّات.

ومن وجهة أخرى، ما هذا إلاّ إطار لحركة عميقة: حيث الفتاة التي تسمع ثانية صوت العنادل، وهي، على نحوٍ ذي أهميّة، «تشبه سيّدة تُنذر وتُكرّس/ لشيء أكثر من الطبيعة في الأيكة». والرؤية التي تتحرّك نحوها هي من شيء أكثر من الطبيعة الصرفة؛ فثمّة «شيء أكثر من الطبيعة في الأيكة». وبدلاً من إيقاع الأصوات ـ مثلما هي الحال قبلُ، يوجد ههنا أوّلاً «وقفة صمت» في نفس اللحظة التي فيها القمر «يحجب بغيمة». وهو صمت «يُسمع»، صمت منذر، وحين يطلع القمر هناك تفجّر الإيقاع. وتفجُّر الإيقاع هذا هو اللحظة الرمزيّة التي تتقدّم القصيدة نحوها، وهي تتنامى سريعاً في كثافة الشعور، جالبة، فيما يبدو، ذكرى «قيثارة عولس» ورؤية التوحّد فيها.

... تعرف كلّ أصواتها،
تلك العذراء الكريمة! وكثيراً ما سمعت، للحظة،
وبقدْر ما حجبت غيمةُ القمر وراءها،
وقفة صمت؛ وإلى أن يطلع القمر،
وقد نبّه الأرض والسماء
بإحساس واحد، وتلك الطيور المستيقظة
تنفجر جميعاً بغناءٍ جماعيّ،
كأنّ عاصفة مفاجئة قد أثارت حالاً
مئات القيثارات الهوائيّة!

وتنتهي الرؤية على نحو جميل ـ وعلى الأصحّ بهيج ـ بلمحة نشوة واحد

فحسب من عالم العنادل هـذا كلّه، وأغنيته الآن متنـاغمة مـع النسيم ومع كـلّ عالم الأرض والسماء:

وقد أجالت الطرف
في عدد من العنادل التي تجثم بلا مبالاة
على غُصين مزهر متأرجحاً مع النسيم،
وعلى هذه الحركة يضبط أغنيته البهيجة
كالسّكير الذي يترنّح برأسه المتمايل.

وحين تنتهي الرؤية، يكون هناك عودة من عندليب الرؤية المنتشي المنفرد إلى العندليب الأصلي في القصيدة: «وداعاً، أيُّها الشّادي! حتى غـدٍ مساء». وهنـاك عـودة جميلة، أيضاً، إلى الأصـدقـاء الـذين كـان قـد وقف معهم عـلى الجسر. وهناك، أخيراً، المباركة الكولريدجيّة الأنمـوذجيّة، جـزء من ثمرة الـرؤية. وهي هنا مباركة الطفل، الذي قد يزداد نصيبه في هذه الرؤية، فـربما لا يعـرف نجم الليل والتأثير الهادىء للقمر فحسب، بل يعرف أيضاً فرح أغنية العندليب.

وواضح أنّ ثمة رؤية رمزيّة في قلب هذه القصيدة، رؤية توحُّد، وغموض، وفرح. ما «الرمز» في هذه الرؤية الرمزيّة؟ مـرّة أخرى، ليس هـو هذا أو ذاك، على الرّغم من أنّ الصور والمجازات تشير باستمرار إلى هذا وذاك: ترنيمة الحبّ لدى العندليب، أثارة ضياء الحباحب، قيثارات الريح، الثمل. و«الرمـز»، إن كان يمكن أن يُدعى كذلك، هو مجموع تجربة الصوت والحركة ـ وأخيراً التـوحد الغـامض ـ للأرض والسـماء والأشياء كلّهـا في كلّ مكـان، مع أغنيـة العندليب بوصفها نقطة المركز في هذه التجربة. والرمز، على نحوٍ مـا، بين المجـازات، أو على الأصحّ حولها، يعانقها، ويضفي عليها حياةً غنيّةً. ومثلما هي الحال دائـماً، يظلّ الرمز قابلاً للوصف فحسب، وغير قابل للتحديد.

تبدأ مناقشة قصيدة «The Rime of the Ancient Mariner» تقليديّاً بمحادثة كولريدج الشهيرة مع تلك السيدة صاحبة «الذوق المرهف» السيدة باربولد. ولن نكون نحن محطّمين للتقليد. فقـد شكت السيدة بـاربولـد (على غـرار ما يصف

كولريدج المحادثـة في Table Talk) من افتقار القصيـدة إلى الأخلاقي[11]. وقـد أجاب كولريدج، على النقيض من ذلك، بأنّ «النقيصة الـوحيدة، أو الـرئيسة، إنْ جاز أن أقول مثل هذا، كـانت إقحام العـاطفة الأخـلاقيّة بجـرأة كبيرة عـلى القارىء بوصفها مبدأً أو باعثاً للفعل في عملٍ من نتـاج الخيال الصرف». هـل هـذا إنكار لأن يكـون للقصيدة «معنى» أخـلاقيّ أو غـير ذلـك؟ لا شـكّ في أنّ الأمر ليس كذلـك. ولا شكّ في أنّ كـولريـدج يشير إلى «عنصر أخـلاقي» لدى البحّار Mariner في نهاية القصيدة («يصلّي أحسن صـلاة ذلك الـذي يحبّ خير حبّ. . .») مُقحم بوضوح تامّ على الحكـاية، مـع خطر تقييـد مغزاهـا في ذهن القارىء. ونعاد ثانية إلى تمييز كولريدج بين القصة الـرمزيّـة allegory والرمـز، بين معنى يمكن تحديده، ومعنى يعزّ تحديده (فعليّاً).

على أنّ ما هـو مهمّ عن «البحّار العجـوز The Ancient Mariner» في سياق هذه المقالة، أنّها تواجـه مباشرة إحـدى المشكلات الأسـاسيّة التي أثـارها الـرمز والشعر الرمزي: مشكلة المعنى. وإحدى مناطق الاهتمام البشري والشعري التي عبّر عنها بوضوح في القصيدة هي بدقّة مشكلة الرمز، طريقة الإنسان في التعبـير بوضوح عن تجربته في العوالم التي تظلّ جوهريّاً غامضة وعصيّة على الفهم.

وكثيـراً ما يكـون أفضل المفـاتيح التي في أيـدينـا لهـذا كلّه مجهـولاً، الشعـار التمهيـدي للقصيدة ـ شـاهـد مُتصـرَّفٌ بـه نسبيّـاً مستمـدٌّ من Archeologiae Philosophicae (1692) لتوماس بَرْنت. وفي مقدور المرء أن يفترض أنّـه مجهول عموماً؛ لأنّه في اللاتينيّة، لكنّه يظلّ، على غرار الحواشي النثريّة التي أُضيفت في الوقت نفسه، جزءاً من النصّ كما تركه كولريدج لنا. أمـا أنا فـأجد أنّ الشعـار والحواشي جميعاً تضيفـ إضافة لا حدود لها إلى غنى القصيـدة، وليس إلى وضوح حركة القصيدة فحسب، ولا شكّ أنّ هذا الوضوح هو مبعث إضافة كـولريـدج إيّـاها إلى النسخـة المعدَّلـة المنشورة سنـة 1817. وكانت الحـواشي استجابـةً من كولريدج للصعوبة التي يواجهها قارىء ذلـك الوقت في متـابعة الحـركة المعقّـدة

(11) حديث المائدة Table Talk، ص 324، (31 أيار، 1830).

للعمل؛ وهي لا تزيل التعقيد، بل تقدّم طريقاً خلالها سيأذن للقارىء بأن يجرِّب المجاهل التي يتنقّل فيها. وقد قصد بالشعار اللاتيني أيضاً أن يكون مؤشّر توجيه، ولكنْ من نوع مختلف. وإذا ما كانت الحواشي إشارات طريق، فسيكون الشعار، من ثمّ، ضرباً من التحذير العام بشأن ظروف الطريق، والمنطقة والطقس في ما سيأتي.

«Facile credo, plures esse Naturas invisibles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum [sic] omnium familian quis nobis enarrabit? et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandogue in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tola subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea in vigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus»[12].

وحين ندخل هذه القصيدة ينبّهنا شعار كولريدج، جوهريّاً، على ألّا نتوقع وضوحاً ساطعاً في الرؤية. فهي عالم معقّد، أو عوالم، ندخلها، وهي ملأى بالأسرار وليست بالأسرار التي في مقدورنا أن نتوقع فهمها تماماً: «Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit» و «semper» و «nunquam» كلمتان قوّيتان: مهما بحثنا عنهما فلن نجدهما بوضوح أبداً. ونُنبَّه حتى قبل الشروع على أنّ هذه قصيدة تدور حول عوالم أكبر كثيراً من أن تُفتح، وحول أسرار أعمق كثيراً من أن يُحاط بها بالكلمات الصرفة

(12) الترجمة: «أعتقدُ ببساطة أنّ هناك أشياءَ غير مرئيّة أكثر من الأشياء المرئيّة في الكون. ولكنْ، من ذا الذي يصف لنا عوائلها، ومراتبها، وعلاقاتها، محدّداً الخصائص والوظائف؟ وماذا تفعل؟ وأين تحيا؟ وكثيراً ما بحث العقل البشري عن معرفة هذه الأشياء، لكنه لم يحصّلها. ومهما يكنْ، فليس لديّ شكٌ في أنّه من الخير أحياناً أن نتأمّل بالعقل، كما في صورة، صورة لعالم أرحب وأفضل؛ ومن وجهة أخرى، فإنّ العقل، الذي عُوِّد على الأشياء التافهة في الحياة اليوميّة، قد يقلّص نفسه، ويغوص تماماً في الفِكَر التافهة. لكنّه علينا، إبّان ذلك، أن نكون متنبِّهين للحقيقة وملتزمين بالانسجام؛ فقد نميِّز المحدَّد من غير المحدَّد، النهار من الليل». استمدت الترجمة من «الكتّاب الرومانسيين الإنكليز»، طبعة ديفيد بركنز، (نيويورك، 1967)، ص 405.

ـ وحتى حول الحاجة إلى محاولة فتحها، للإحاطة بها ـ ومن ثمّ فإنّها قصيدة ذات قيمة ودلالة رمزيّتَيْن.

وابتغاءَ الدخول بمضاء أكثر في صميم مشكلة المعنى الرمزي التي أثارتها قصيدة «البحّار العجوز The Ancient Mariner» سيكون مفيداً أن نعود إلى دراسات القصيدة التي قام بها روبرت پن وارين وهمفري هاوس. وقد استطاع الرجلان أن يُلقيا الضوء على المسألة بدقّة؛ لأنّهما يختلفان في الرأي بقوّة في شأن المعنى الرمزي للقصيدة.

أمّا مقالة روبرت پن وارين الشهيرة «قصيدة من الخيال الصرف: اختبار في القراءة»[13]، فتبدأ بما هو عند بعضهم هدفٌ مشبوهٌ «إثبات لأنّ «البحّار العجوز» تجسّد بياناً، وتحديدٌ لطبيعة ذلك البيان، الفكرة، بأقرب ما أستطيع» (ص 201). على غرار ما يعرضه أخيراً في مقالته: «إذا كان للبحّار العجوز من معنى، فما ذلك المعنى؟» (ص 212). ومهما يكن، فإنه سرعان ما يغدو واضحاً أنّ الصيغة الثانية لهدفه ربما تكون الدقيقة: فهي بدقّة بحث عن المعنى أكثر منها بحثاً عن البنيان. لأنّ البحث يُوجَّه في الضوء التامّ ـ المنعكس في عنوان المقالة ـ لفكرة كولريدج عن الخيال، التي «تشغل نفس الإنسان كلّها»، وليس قواه المنطقيّة فحسب. وإن كان ثمة «معنًى» في القصيدة، فإنّه لن يكون منطقيّاً صرفاً، بل معنًى أداته كلّ القوى الإدراكيّة للإنسان، الانفعاليّة والعقليّة، الغريزيّة والواعية.

يجد وارين في «البحّار العجوز»، قبل كل شيء، معنًى مضاعفاً، حتّى على مستوى الموضوع. «إنّ أيّ عمل حقيقي سوف يعمل على أكثر من مستوى واحد للموضوع، وهذا ما يجعل من العسير جدّاً أن نحدّد موضوع إبداع عميق؛ إذ سيكون للفكرة الأساسيّة عدّة صيغ ممكنة، وسيظهر كثير منها، أو يُوحى به، في العمل» (ص 213). وينبغي أن يكون جلياً، من ثمّ، أنّ وارين

(13) مقالات مختارة Selected Essays، (نيويورك، 1958)، الصفحات 198-305.

حين يمضي إلى «التمييز بين موضوعَيْن أساسيَيْن، كـلّ منهما غنيٌّ جـداً ومثير»، لا يبـاشر تحديـداً بسيطاً ـ حتى لا نقـول مفـرطـاً في التبسيط ـ للمعنى الـوحيـد في القصيدة. ورغم وضوح صيغة «تحديده»، يظلّ هونفسه «غنيّاً وموحياً».

يميّز وارين في القصيدة موضوعَيْن، أحدهمـا أوليّ والآخر ثـانوي. ويبـادر إلى إضافة أنّ هـذا لا يتضمّن حُكْمَ قيمةٍ نسبيّـة، بل يتضمّن أنّ الأول «يُقـدِّم إلينا بوضوح أكثر، وأنّه، إنْ جاز القول، على عتبة القصيدة» (ص 214). الموضـوع الأوّلي هو «موضوع الرؤية المقدّسة، أو موضوع الحياة الواحدة». أمـا الموضـوع الثـانـوي فهـو «مـوضـوع الخيـال». ثم يمضي في إظهـار الـترابط، وفي الحقيقـة «الاندماج الرمزي» بين هذَيْن الموضوعَيْن.

وفي تناول الموضوع الأوّلي يلخّص وارين أوّلاً «الخرافة، في عبارات فضفاضة وبسيـطة» بـوصفهـا «قصّـة جـريمـة وعقـاب ونـدم وائتـلاف»: «يقتـل البحّـار العصفور؛ فيعاني آلاماً كثيرة، لعـلّ أشدهـا التوحّـد، والتأزّم الـروحي، وبُعَيْد إدراك جمال حيّات البحر القذرة، يعـاني تدفق الحبّ إزاءهـا؟ ويكون قـادراً على الصلاة؛ ويُعاد بأعجوبة إلى مينائه الأمّ، حيث يكتشف فرح مشاركة الإنسان في الإلهي، ويعـبّر عن نزوعـه الأخلاقي يصـلّي خير صـلاة ذلـك الـذي يحبّ خـير حب، إلـخ». ونصل إلى فكـرة المحبّة الكـونيّة. . . إحسـاس «الحياة الـواحدة» التي يشترك فيها الخلق جميعاً (ص 222).

هذه الإعادة الصرفة لرواية الخرافة ليست كافية، لأنّ هذا شعر رمز symbol وليس شعـر قصة رمـزية Allegory. ويقـول وارين (ص 218): إنّ الرمـز عند كولريـدج «بؤريّ وثقيل». وهـو «يستدعي فكـرة (أو فكراً) بـوصفها جـزءاً من إمكـانيّته، لكنّـه يستدعي أيضـاً مركب المشـاعر الخـاص المتحد بتلك الفكـرة، الموقف إزاء تلك الفكرة. ويرسّخ الرمز وحدة العقل في اضطراب التجربـة. . . ويمثّـل بؤرة الوجـود. . .» (ص 218). وفضلاً عن كـونه «بؤريّـاً وثقيلاً» يكـون الرمز «غير اعتباطي ـ ليس علامة صرفـة ـ بل يتضمّن في داخله الإغـراء الذي يجعله قابلاً للعمل بوصفه رمزاً» (ص 218). وعلى الرمز «أن يشترك في الـوحدة

التي هو رامز لها. ويعني هذا أنّ للرمز صلة بالبنية الكاملة للمعنى أعمق منها بموضعه الآلي في الحبكة، والحالة، والخطاب» (ص 220).

وينبغي إذ ذاك أن ينظر إلى الخرافة ـ قتل القَطْرَس ونتائجه ـ في سياق وضعها الرمزي الكامل. ووضعها جملةً ينبغي أن يبقى متوازناً إن أريد لنا أن ندخل لغز هذا العمل البهيج المفترض. وهو وضع المتع والأشواق البشرية، وضع صور التقوى والعصيان البشريينْ، لكنّه أيضاً وضع صور الجمال والرعب الطبيعيَيْنْ، وصور الوحي فوق الطبيعي للعظم المذهل والإيحاء الملازم. وليس قتلُ القَطْرَس ببعيد عن صور القصيدة الأخرى الطبيعيّة والبشريّة، ولا عن صور عالمها فوق الطبيعي. فهي واحدة من حيث الرمز. وكلّ صورة، وكلّ فعل، جزء من وحدة أكبر منه. وما يحدث في حقل له آثار في كل شيء آخر في القصيدة. ومن خلال الحياة مع البحّار، في نتائج فعله ـ نتائج في عالم الطبيعة، والناس، وما فوق الطبيعة، النتائج التي هي مخيفة ومروّعة، جميلة وغامضة ـ سنتعلّم مدلول مظهر واحد لجريمته ومظهر رفاقه البحّارة: فقد انتهكوا التصوّر المقدّس للكون، بجعل ملاءمة الإنسان معيار الفعل، من خلال عزل الإنسان عن الطبيعة والـ «حياة الواحدة» (ص 232). ومن خلال إقحام أنفسنا في العمل الأساسي بكلّ خصوصيّته فحسب ـ العمل الإجرامي مع كلّ نتائجه الغامضة ـ سنكون قادرين على الإحساس بمعناه، إن لم نكن قادرين على التعبير عنه بوضوح.

ومهما يكن، فإن وارين يقول إنّ ثاني موضوعَيْه تستدعيه الفجوة الموجودة في تبيان الأوّل: «إذا ما تابع المرء في القصيدة الموضوعَ الواضح لـ «حياة الواحدة» كما عرضته جريمة البحّار، وعقابه، وائتلافه، فستثيره حقيقة أنّ مساحات واسعة من القصيدة تبدو غير ذات صلة بالمسألة: على سبيل المثال، الجو الخاص للقصيدة وصور معينة يلوح أنّها معطاة دلالة خاصة، وهي الصور التي تقدّم بسبب الإصرار عليها» (ص 233).

ولا يفسّر الموضوع الأوّل القصيدة في تمامها؛ خاصّة أنه لا يفسّر تكرار صور

بعينها. ويركّز وارين خاصة على اللغة المجازية للضوء: الشمس والقمر، والنجوم، والضوء الساطع ونصف الضوء؛ ومجموعة كاملة من الأشياء الأخر. وما ينشأ هو أن تثبّت في القصيدة نماذج محدّدة من اللغة المجازيّة، وما «إنْ تثبّت دلالة صورة في عقولنا، حتى يعزّ انتزاع تأثيرات تلك الصورة فينا في موضع آخر من القصيدة، سواء أكنّا نحدّدها بوعي أم لا» (ص 237). وتركّز النماذج، أو «المجموعات الرمزيّة» عموماً حول اللغة المجازيّة للضوء، على غرار ما يكون لدينا في مطلع القصيدة، مثلاً، توحيد لـ «الريح المبدعة، والعصفور المحبّب، وضياء القمر، في الخيال، مجتمعة في مجموعة رمزيّة واحدة» (ص 239). وحين تتقدّم القصيدة يصير واضحاً أنّ هناك رموزاً معيّنة، وخاصة القمر، هي رموز رحيمة عادةً؛ وأخرى، وخاصة الشمس، حاقدة عادةً، وتظلّ صور أخرى، كالريح، غامضة ـ مبدعةً أحياناً، وهادمة أحياناً أخرى.

ولعلّه بوساطة أدوات من هذا القبيل أيضاً يدمج الموضوعانِ المقدّس والجمالي. «وما إنْ تثبّت المجموعة (المجموعة الأوليّة الرحيمة المتركّزة حول القمر)، حتى تعلن الجريمة بمباغتة مثيرة. لقد رأينا كيف تقرأ الجريمة على مستوى الموضوع الأوّلي. وطبيعي أنّها، على مستوى الموضوع الثانوي، جريمة بحقّ الخيال. وههنا، في الجريمة، يدمج الموضوعان» (ص 239). وهناك الرمز الرحيم للقمر، ثم الجريمة، ثم: «طلعت الشمس الآن على الحقّ». ويقول وارين: والحال كأنّ الجريمة تحلّ الشمس محلّ القمر الودود (ص 240).

ومن المستحيل في هذه الإلمامة أن نقدّر تقديراً صحيحاً الثراء والبراعة في دراسة وارين الطويلة توسيعَ كولريدج هذَيْن الموضوعيْن، على أنّ ما هو مهمّ لدينا ههنا، هو أنّ الموضوعين ـ مع وضوح تبيان وارين إياهما ـ يظلّان موحيين بثراء، وأنهما ليسا منفصلَيْن، بل «مدموجان» (ونستخدم هنا عبارة كولريدج) بفعل قدرات القصيدة. وعلى غرار ما يقول وارين عن «الدمج النهائي للخيال والرؤية المقدسة» في «مقدورنا، إن جاز التعبير، أن نجعلهما مظهرَيْن للحقيقة نفسها» (ص 248). نظمت القصيدة بسبب الاعتقاد أنّ «الاهتمام الأخلاقي

والاهتمام الجمالي مظهران للنشاط نفسه، النشاط الإبداعي، وأنّ هذا النشاط معبّر عن العقل كلّه». والقصيدة «عموماً، حول وحدة العقل والوحدة النهائيّة للقيم، وخاصة حول الشعر نفسه» (ص 253). فهي، أساساً، الضياء الرحيم للخيال الذي يشفي ويؤلف، الذي يجمع الأشياء كلّها، وفيها الكون المقدّس، بتناغم. وأخيراً فإنّ البحّار الذي ما يزال مواظباً، ومتجوّلاً حول العالم ليحكي حكايته، هو الشاعر نفسه. والأمر الأخلاقي والأمر الجمالي ليسا منفصلَيْن.

وهمفري هاوس، في مقالته «البحّار العجوز»[14]، أكثر ضيقاً بقراءة وارين للقصيدة، وأكثر امتعاضاً من درجة التخصيص التي يورّط وارين نفسه فيها على نحو خاص. وليست مشكلة هاوس مع الموضوع الأوّل؛ ذلك أنّ الموضوع المقدّس لـ «الحياة الواحدة» واسع إلى حدّ يكفي لانسجامه مع الذنب/ استعادة الحركة التي أقرّ النقاد المحدثون جميعاً بكونها في قلب القصيدة. وتركّز الأسئلة التي يسألها هاوس بشيء من الإلحاح على قراءة وارين الموضوع الثاني:

«إلى أيّ حدّ تنجح في إعطاء تفسير متماسك ومقنع للتفصيل المتنوّع في الأجزاء الصعبة للقصيدة؟ ـ وبأيّ إحساس تثبت أنّ هناك موضوعاً هو «موضوع الخيال»؟ (ص 107). وإجابتا هاوس عن كلّ من هذَيْن السؤالَيْن سلبيّتان إلى حدّ كبير.

ويقاوم الاختلافُ بينهما، كما يشير هاوس نفسه، تصوّر الرمز. حيث يقول: «يبدو السيد وارين في المحاولة الأخيرة متزمّتاً» (ص 108). ويتابع هاوس القول «ما يلوح أنّه قد حدث هو أنّ السيد وارين، مبتهجاً بالتماسك النسبي في كتلة الرموز التي تبدو في عبارة «moon-bird-mist-wind»، قد أرغم موادَّ أخرى على الانسجام معها، بتضييق الاختلافات في طبيعتها وفي آثارها الانفعاليّة. لكنّ إرغاماً من هذا القبيل لن يكون ضروريّاً لو أنّ وارين انطلق من نظريّة للإشارة الرمزيّة أقلّ صرامة» (ص 110). ويؤكد هاوس أنّ وارين ينتقل مما «هو

(14) كولريدج: The Clark Lectures، 1951-1952 (لندن، 1953)، الصفحات 84-113.

موحٍ بثراء وتنوّع إلى ما هو دقيق وتقنيّ»، وينشأ عن ذلك أنّ «موضـوع الخيال» يكون «أضيق نسبيّاً وأكثر تقنية مما تحتمل القصيـدة» (ص 110). ويحدّد وارين، مثلما يمكن أن نعرضه بطريقة أخـرى، ما لا يمكن تحـديده جـوهريّـاً؛ ويميل إلى ترجمة الرمز symbol بالقصة الرمزية allegory.

والحقّ أنّ هذه تهمٌ خطيرة. ورغم ذلـك، فإنّنـا حين نعـود إلى قراءة هـاوس للقصيدة نجده محدّداً جدّاً ـ ربما ليس بدقّـة تامـة، لكنّه يـظلّ محدّداً مـع ذلك. ويركّز هاوس بقوّة على عالَمي القصيدة الواضحَينْ جداً، عالم البحّار وعالم ضيف الزفاف. والمقاطعات المتكرّرة لحكاية البحّار من جانب ضيف الزفاف يقصد بهـا إلى تحديد الاختـلافات بـين هذَيْن العـالَمَينْ. ويحـدث التجوال الـروحي للبحّار داخل هذَيْن العالَمَينْ كليهما، والقصيدة التي تدور حول تجربته تدخلهما عن عمد في تعارض حادّ. وهو، أساسـاً، تعارض «بـين مظهـرين للحقيقة، وإمكـانيتَينْ للتجربة، العالم الجسدي العيـاني للكائنـات البشرية التي تـتزوج وتنجب، وعالم الأرواح والمـوتى غير المـرئي حيث يمكن أن يُتعلّم نظام من القيم مختلف تمـامـاً. وحصيلة مقاطعات ضيف الزفاف هي إظهار كيفيّة تواجد عـالَمي الحقيقة هـذَيْن معاً دائماً: الحصيلة التامة للقصيدة هي إظهارهما متداخلَينْ» (ص 96).

وفي فـراره من التدقيق، يقـترح هاوس أنـه «إن نحن قبلنا مصـطلح «رمز»، فعلينـا أن نقرّ للرمـوز بإشـارة أكثر حـرية، واتسـاعاً، وأقـلّ دقّة» (الصفحـات 107-108). وقـد نتساءل، رغم ذلـك، عـما إن لم يكن هنـاك مجـال، في قـراءة القصيدة الرمزيّة حقاً، لما هو أكثر دقة وما هو أقلّ دقة معاً؟ ألا يكـون ثمّة دائـماً درجـات كبرى وصغـرى من وضوح الإشـارة؟ صحيـح طبعـاً، كـما يستخلص هاوس، أنّ «التركيز إنما هو على السريّة وثراء السريّة. ومن خلال توسيع اللغـة المجـازيّة نـوجّه تـدريجيّاً نحـو التحقق من أنّ قيم «أرض الضبـاب والثلج» لهـا أعظم أهميّة ممكنة، لكنها لا توصف» (ص 113). وعلى الـرّغم من ذلك، أحقّ أنّها لا توصف البتّة؟ لو قدّر أنّها كذلك فلن يكون هناك قصيـدة. وهناك، بعـد كلّ شيء، لحظات الـرؤية: الجـمال الجليدي للمنـاطق القطبيّـة، رؤية الحيّـات المائيّة، أشبـاح الأرواح العُلويّة، أضـواء وعتمات لعشرات من لحـظات أخرى ـ

غـامضة كلّهـا في الواقـع، ولكنْ ليست «عصيّة عـلى الـوصف» تمـامـاً. ويحتفي هاوس بجملة من الشعار اللاتيني لبرنت Burnet الذي بدأت به مناقشتنا:

«Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit»

وإنّه صحيح تماماً أنّنا لن نصل إلى نهاية في تأمّلنـا للتجربـة الرمـزيّة في هـذه القصيدة. فهي، كما يقول ا.ا. ريتشاردز عن الأساطير الكبيرة، «لا يستنفدهـا التأمل». لكنّ هاوس لا يحسب حساباً لبقيّة وصيّة برنت (وكذا كولريدج):

«Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari»

(«ومهما يكن، فإنّني لا أشكّ في أنّه يكون جيّداً أن نتـأمّل في العقـل، كما في صورة، صورة لعالم أكبر وأفضل»). وإذا ما كان صحيحاً أنّنـا نعجز عن تحـديد معنى أو معاني للتجربـة الرمـزيّة في «البحّـار العجوز» أو في أيّـة قصيدة رمـزيّة، لنقول إنّها تعني استثنائيّاً هذا أو ذاك، فإنّه صحيح أيضاً أنّنـا يجب دائماً أن نبـيّن (كـما يفعل روبـرت پن وارين، وكما يفعـل همفري هـاوس) ما في مقـدورنـا أن نفهمه منها. وأن نفعل هذا معنـاه فحسب أن نفعل مـا ناضـل كولـريدج نفسـه لفعله: يبيّن لنا بوضوح رؤيته الخاصة للغموض.

ولا نحتاج إلى أن نتخيّر بين وارين وهاوس، بـين أن نقول (في مصـطلحات هاوس) «دقّة» نسبيّة و«إبهام» نسبيّ. وطالما أنّ الدقة لم تنحـدر إلى قصة رمـزيّة «صرفـة»، مثلما لا تفعل ذلـك دقة وارين حتـماً، وطالمـا أنّ الإبهام لا يصـل إلى درجـة الكلام المنـطوق بوضـوح، مثلما يفعل إبهـام هاوس بـزهو، فـإنّ الاثنـين يفعلان فعلهما في روح كولريدج. ثمّة مندوحة للدقة في تبيين الـرمز، مـا دام لا يزعم لنفسه أنْ يكون كلاًّ. وثمّة مندوحة للإبهام، ما دام لا يتخـلّى عن البحث عن المعنى. والتحـديد النيقـاوي Nicene(*) لوحـدة الجوهـر بين الابن the Son

(*) نسبـة إلى المجمع المسكـوني المنعقد في نيقيّـة بآسيـا الصغـرى عـام 325 م. [المترجـم، انظـر المورد].

والأب the Father لا ينكر غموض الجوهر في الثالوث الأقدس، ولا ينفي الاعتراف بالغموض مشروعيّة التحديد. ومثلما هي الحال في «البحّار العجوز» نبيّن نحن ما نستطيع، مع إيمان بالوحي (أو القصيدة) الماثل أمامنا؛ أما البقيّة فهي غموض.

إنّ «البحّار العجوز» أساسيّة لتأمّلنا؛ لأنّ موضوعها ـ على الأقلّ بين أشياء أُخر ـ العمليّة الرمزيّة نفسها. وربما لم يكن كولريدج نفسه مدركاً هذا إلاّ على نحو غامض عند نظمها أوّل مرّة. لكنّها عمل كولريدج، سواءً أكان شعريّاً أم نثريّاً، تفرّس فيه طويلاً وانشغل في تأليفه كثيراً. وفي سنة 1817 نظر إلى القصيدة بعمق أكثر منه في أيّ وقت مضى؛ وإضافته الحواشي، وخاصة الشعار الذي استقاه من بَرْنت، هي سبيله إلى محاولة إدخال ما كان يفكّر فيه بعمق أكثر في بؤرة شديدة التركيز. ويدلّنا المقبوس اللاتيني على أنّ «البحّار العجوز»، هي محاولة الشاعر أن يمثّل رمزيّاً ما يعزّ تمثيله تماماً ـ أشياء مرئيّة وغير مرئيّة وسائر صلاتها، «توافه الحياة اليوميّة» «صورة عالم أكبر وأفضل»، المحدّد وغير المحدّد، الليل والنهار، تقلّبات العقل البشري نفسه ـ تعدّدية الأشياء، وحتى تعدّدية العوالم. ولا يمكن أن يفعل هذا كما ينبغي، لكنّه على الشاعر أن يحاول.

كيف يمكن أن يفعل إطلاقاً؟ لن يكون ذلك إلاّ بالرمز، الذي يدع الغموض كما هو حتى حين يكشف رؤية الوحدة. يكتشف الشاعر ما كان البحّار نفسه قد اكتشفه، تلك ـ بعبارة ريتشارد هافن ـ «النظرات الحقيقيّة إلى التجربة، ولكنْ في التجربة، التي يكتشفها البحّار، وثمّة بعد آخر غير الزمان والمكان، بعدٌ لا تكون فيه الحدود بين الذات والموضوع، بين «أنا»، و«هو» موطّدة، بل سيّالة»[15]. ونحن الآن، مرّة أخرى، في مملكة التعالي ووحدة الجوهر consubstantiality والتواصل بين العوالم، والتعبير في رموز الزمان والمكان عن أسرار ليست زمانيّة ولا مكانيّة. و«البحّار العجوز» لكولريدج هي لا محالة حول المعنى وتوصيل المعنى. والعوالم المتباينة ينبغي أن تجمع بينها ـ عالم البحّار

---

(15) أنماط من الوعي: بحث في كولريدج (أمهرست، ماساشوستس، 1969)، ص 20.

وعالم ضيف الزفاف، عالم النفس والعالم الخارجي، عـالم الزمـان والمكان الحـالّ وعالم الحقيقة الروحيّة المتعالي. وينبغي أن تدخـل في رؤية مفـردة. وهذه مهمّـة الشـاعر - وأسـاه. وعلى غـرار البحّار، لا تقصّ حكـايته تمـاماً في النهـاية؛ ولن يكون الرمز كافياً. لكنّ عليه أن يحاول.

إنّ ما يحدث في القصيدة هو، عنـد معظمنـا، ما يحـدث في أيّ شعر رمـزيّ حقيقي، أيّ «شعرِ لقاء»: حيث نجتـذب إلى التجربـة. ومثل ضيف الـزفاف، نمسك ونُعتقَل بسرعـة بفعل عـين البحّار المتـألّقة. حيث نـوضع في مـا يشبه أن يكـون حلماً، لكنّ تجاربـه - في الذنب والإعتـاق، وفي الإبعـاد والإشراك، وفي الـظلام والنور - تصـير، كما هي الحـال في الحلم، حقيقيّـة عـلى نحـو مـروّع. والأمر، كما يقول ريتشارد هافن، «أننا مهيّؤون للمشـاركة في تجـربة البحّـار إلى حدّ نكون فيه مرغمين على الاعتراف بحقيقتها، والتحقّق من أنّ ما حدث لـه، في الشكـل والنوع إنْ لم يكن في الـواقعـة، يمكن أن يحـدث لنـا. ولعلّه إنجاز عظيم للقصيدة أنها تأذن لنا، بل ترغمنا، على تأمّل إمكـانيّات التجـربة هـذه، التي لا يـأذن لنا تفكـيرنا العقـلي عادةً أن نتقبّلهـا (ص 22). وبوسـاطة الـرؤية الرمزية نوضع حيث نرى، إن لم يكن حيث نفهم، عـوالم جديـدة، وإمكانيّـات جديدة، وأسراراً جديدة، وحتى قديمة.

لقد قلنا الكثير عن «الرؤية الرمزيّة»، ولعلّه من المنـاسب أن نعود أخيـراً إلى قصيدة «كوبلا خان Kubla Khan»، التي رسمهـا كولـريدج بعنـوان فرعي هـو «رؤية في منام».

على أنّ جمهرة النقّاد المحدثين لم تأخذ بجديّة تامـة (ولا نحتاج نحن إلى مثـل هذا) زعْمَ كولريدج أنّ القصيدة أُلِّفت «في نوم عميق»، لكنّه يظلّ صحيحـاً أنّ القصيدة تحتفظ ببعض خاصيّات الحلم: وضوح رائع في الرؤيـة، دقة أكـثر من العاديّة في الإشارة، مضمومـةً إلى صلات غـريبة، وحتى شـاذّة، بين الأشيـاء، تُرى بحدّة متناهية. قـد يكون مـا هو أكـثر أهميّة أنّها «رؤيـة». ولكنْ ما الـذي يشكّـل الـرؤيـة؟ - أيمكن أن يكـون هـذا مـا يشـير فقط إلى القسم الثـاني من

القصيدة، رؤية «فتاة مع قانون»؟ أو أليس الرؤية، على الأصحّ، هي الرؤية الثنائيّة للقصيدة كلّها ـ القسم الأول («In Xanadu did Kubla Khan») معروضة بوصفها رؤية لحقيقة محدّدة، والقسم الثاني («A damsel with a dulcimer») بوصفها رؤية لمثل أعلى لهذه الحقيقة نفسها. ألا تخبرنا هذه الثنائيّة نفسها بشيء عن طبيعة موضوعنا، الرؤية الرمزيّة؟».

إنّ رؤية شاندو Xanadu نفسها واقعيّة تقريباً في تصويرها هذا العالم الغريب. وهي لا محالة رؤية للأضداد: غير المشمس والمشبع بالشمس؛ الحديقة والبلقع؛ الوحشي والمقدّس؛ المهذّب والمسرف في الفوضى؛ النهر الثائر والمحيط الهادىء؛ الفردوس، وإن يكن فردوساً مهدّداً بالدمار. لكنّه مع التضادّات تظلّ الرؤية رؤية عالم غريب على نحوٍ ما. وهذه هي «المعجزة» حيث تؤتلف الأضداد ههنا. «معجزة أداة فذّة/ قبّة فرح مشمسة مع كهوف من الجليد!».

ويُبرز القسم الآخر من الرؤية عالماً مثالياً، ستدين فيه حقيقة عالم كوبلا Kubla في وجودها إلى موهبة الشاعر. سيكون عالماً من إبداعه، وهو لن يكون، وقد يكون هذا أكثر أهميّة، موضوعاً للدمار، مثلما هي حالُ كَوْنِ كوبلا. وسيُبنى «في الهواء» بالكلمات الأبديّة للشاعر. إنّه الموضوع القديم والدائم للشعراء في سائر العصور: «Exegi monumentum aere perennius». وتلمّ هذه الرؤية أيضاً شعث الحقائق المتباينة نفسها، لكنّ مصدر التوحيد داخلي، إذ هو خيال الشاعر.

وإذن، أليست هذه على الأقلّ إحدى الحقائق التي تكشفها القصيدة عن الرؤية الرمزيّة: أنها تتصل بكلّ من الواقعي والمثالي، بعالم متعدّد موضوعيّاً ومع ذلك واحد، عالم يصير كذلك بتخيُّل ذاتي؟ قد يقول المرء إنّ العالَمَيْن متناقضان: العالم العملي والفعلي لباني الإمبراطورية والعالم المثالي للشاعر. ومع ذلك فالقصيدة، من حيث هي رمز، قادرة على تبيين أكثر من تعارض صرف. وإنْ كان ثمّة توحّد معقد داخل هذَيْن العالَمَيْن كليهما ـ أضداد يحتفظ بها في

تـوازن ـ فإنّ ثمّـة أيضاً تـوحّداً عميقـاً بين هـذَيْن العالَمـيْن. وإذا ما كـان هناك موضوعي وذاتي، واقعي ومثالي، فإنهما جـوهريّـاً عالمٌ واحـد أيضاً. ومـا الرؤيـة الثانية إلّا رؤية عميقة للحقيقة نفسها.

لقـد كُتب الشيء الكثير عن (Alph, the sacred river). فهـل هـو نهرٌ من الحياة أو نهرٌ من الخيال؟ أمـا على الصعيـد الرمـزي، فلا ينبغي أن يُقـال هكذا ببساطة إنّه أحدهما أو الآخر. وطبيعي أنّـه في القسم الأول من القصيدة، مهـما جاز أن يكون شيئاً آخر، نهر الحياة، المارّ عـبر تعقيدات التجـربة البشـريّة. ولا ينبغي لنا أن ننسى، في الرؤية الثانية، أنّ النهر ما يزال حاضراً، وإنْ يكن ذلك ضمنيّاً فقط، مثلما أنّ عالم كوبلا حاضر بتمامه. إنّه جزء مما سيبنيه الشاعر، جزء من رؤيته. أما ههنا، فإنّه ـ أيّاً كانت إمكانيّة كونه شيئاً آخـر ـ نهر الخيال، لأنّ ذلك هو القوّة الفعّالة في رؤية الشـاعر. وليس هـذانِ النهران متبـاعدين تمـاماً، فهما أساساً من الجوهـر نفسه، مثلما أنّ هـذين العالَمَـيْن ـ الواقعي والمثـالي ـ من الجوهر نفسه، ومثلما أنّ الحياة والشعر من الجوهر نفسه. فهناك نهر واحد، وعالم واحد، ورؤية واحدة، و «حياة واحدة داخلنا وفي العالم».

فما الرؤية الرمزيّة إذن؟ ـ إنّها، جوهريّاً، غير مختلفة عن الرؤيـة التي يمتكلها الإنسان دائماً، رؤية للعالم الواقعي بكلّ تعقيداته، موضوعـاً جنباً إلى جنب مـع عالم مثالي، ليس أقلّ تعقيداً لكنّـه (حيث يأمـل الإنسان دائـماً) من دون تهديـد دائم بالدمار. وما هو جديـد، أنّ هذين العـالمين كليهـما، يمكن أن يُجمعا بعـين مفـردة، برؤيـة مفردة. أو ربمـا هو، عـلى الأرجح، أنّ الـرؤية والحلم لم يعـودا منفصلين، أو أنّ الخيـال يـرى ـ بـرؤيـة مفــردة ـ مـا وراء الــواقعي الصرف والموضوعي الصرف، وما وراء «المجازي الصرف».

إنّ الشعر الرمزي الحقيقي كلّه، بمعنى من المعاني، شعـر رؤية ـ كـلام راءٍ، حالم يرى الأحـلام، لكنّه ليس الـرائي الذي هـو مُشاهـد فحسب، مشاهـد لا يُسلِم نفسه باطمئنان وإيمان إلى حقيقة حلمه. فكـولريـدج ووردزورث يحلمان،

ورغم ذلك تظلّ أحلامهما حقيقيّة. وربما كان هذا أساساً أعظم إنجاز لهما، أن يعيدا ثقة النبي برؤياه، وإيمان الحالم بحلمه.

حذارِ، حذار!
فعيناه اللامعتان، وشعره المائج!
تنسج حوله دوائر ثلاثاً
واغمض عينيك بخشية قدسيّة،
فإنّه قد تغذّى بندى العسل،
وحسا ألبان الفردوس.

الفَصْل الخَامِس

الرَّمْـزُ وَالرّومَانسِيَّة

لعلّ إحدى أكثر مناقشات الرمـزيّة حيـويّة في القـرن التاسـع عشر، إنما هي مناقشة تشارلز فيدلسون الموسومـة بـ «الرمـزيّة والأدب الأمـريكي Symbolism» and American Literature. ومناقشة فيدلسون لإمرسون، ومِلْفِل، وهوثُرن، وبـو، ووتمان، تبـدأ، ربما عـلى نحو محكم، بـ «مشكلة الـرومـانسيـة». ويقـول فيدلسون إنّ هؤلاء الكتّاب غير رومانسيين، إلاّ أنّهم ورثـوا «المشكلة الأساسيّـة للرومانسيّة: تبرير الفكر التخييلي في عالم قد نضج تجريديّاً ومادّياً»[1]. ونعـود إلى نقطة بدئنا، إلى القول المأثور لكولريدج: «إنّه لمن تعاسات العصر الراهن أنّه لا يعـترف بتوسّط بـين الحرفي والمجـازي»[2]. والحقّ أنّ العالم قـد نضج «تجـريديّـاً ومادّياً»، وكمن الجواب في «الفكر التخييلي» الذي اقتضى «تـبريراً» في عيني عـالَم كهذا، ومثل هذا العالَم يستطيع أن يتحمّل، وحتى يستخدم، القصـة الرمـزية، التي لم يُسمِّها كولريدج «إلاّ ترجمة للفكـرات المجرّدة إلى لغـة تصويـريّة، ليست هي نفسهـا إلاّ تجريـداً لأشياء من الحـواس»[3]. لكنّـه لا يستـطيـع أن يتحمّـل

---

(1) تشـارلـز فيـدلسـون، جـر: «الـرمـزيّـة والأدب الأمـريكي Symbolism and American» Literature (شيكاغو، 1953)، ص 4.

(2) كتيّب رجل الدولة The Statesman's Manual، ص 30.

(3) المرجع نفسه.

لامحدوديّة الرمز، وغموضه، و «شفّافيّته». ينبغي أن يكون للكَلِم نهايات، مثلما هي حال العالم.

ويرى فيدلسون أنّ هوثُرن كان مشدوداً بين عالَمَيْن ـ عالم الواقع المسلّم به وعالم الأسرار الذي هو على نحوٍ ما وراء متناول الإخبار، «عالم الفطرة السليمة الموضوعي» و «الرؤية الخاصة». كان مشدوداً بين عالم القصة الرمزية وعالم الرمز. وذلك، كما يقول فيدلسون، «لأنّه في طبيعة القصة الرمزية، من حيث هي نقيض الرمزية Symbolism، أن تسلّم بمسألة الحقيقة المطلقة. فالقاصّ الرمزي يفيد نفسه من تطابق شكلي بين «الفِكَر» و «الأشياء» التي ينظر إلى كلٍّ منها بوصفه مفروضاً، ولا يحتاج إلى أن يتحقّق مما إذا كان أيّ منهما «حقيقيّاً» أو مما إذا كانت الحقيقة، في التحليل النهائي، تتشكّل في تفاعلهما»[4].

أما كيف حسم هوثُرن بانتصار، في أحسن عمله، «هذا الصراع الموهن ـ بين الرمزيّ والقاصّ الرمزي» (ص 14) ـ فليس جزءًا من موضوعنا. وما هو مهمّ لغرضنا، هو أنّه مثال من الأمثلة ـ في عمل فنّان عظيم ـ للتعارض العميق بين الأشكال القصصيّة الرمزية والأشكال الرمزية للفكر. ومثلما كان عند هوثُرن، كان عند كولريدج. كان مستحيلاً بالنسبة إلى كولريدج، في تعاطفه مع وحدة إدراك العالم، أن يسلّم بـ «تطابقٍ شكلي» صرف بين «الفكر» و «الأشياء». ولا ينبغي أن يرسّخ حقيقة كليهما لأنّ كليهما جزءٌ من تجربته فحسب، بل إنّ الحقيقة بتأكيد أكثر تتألّف من تفاعلهما، فليس في مستطاع كولريدج أن «يسلّم بمسألة الحقيقة المطلقة».

ومهما يكن، فإنّه تُعرض هناك نقطة علينا أن ننفصل فيها عن فيدلسون في مناقشتنا. أما عند فيدلسون، فإنّ «المنهج الرمزي» الذي يتحدّث عنه، هو أساساً ظاهرة آتية بعد الرومانسيّة post-Romantic- «أقرب إلى الانطباعات الحديثة عن الحقيقة الومزية منها إلى الذاتيّة الرومانسيّة» (ص 4). ومثلما يقول

---

(4) فيدلسون؛ ص 8.

عن وتمان، فإنّ «لا عقلانيّة الرحلة الرومانسية إظهار متعمّد للشعور؛ والبحر الرومانسي صورة لعالم خاضع للانفعال. . . ومعاداة وتمان للعقل لها مصدر آخر أكثر تعقيداً من الرؤية الرومانسيّة لعالم مغمور بالشعور» (الصفحات 26-27). ومحقّقٌ أنّ هذا المقلوب لـ «الذاتيّة» و «الشعور» الرومانسيَيْن، يعكس أثارةً من تعقيد الرؤية الذي كنا قد رأيناه عند كولريدج ووردزورث. وتتدفّق رؤيتاهما من «معين أكثر تعقيداً» من هذا ـ والحقّ من معين ليس أقلّ سموّاً من الخيال، الملَكة الصانعة للرمز، التي «تشغّل النفس الإنسانية كلّها». ومهما يمكن أن يقال عن هؤثُرن وتمان، فما لدى كولريدج ووردزورث هو بدقّة صيغة رمزية للإدراك تجعل منهما رومانسيَيْن. وما سوى ذلك من رومانسيّتهما، ذاتيّتهما، إلحاحهما على الشعور، حريّتهما ـ يُصنَّف تحت الصيغة الرمزية.

ومهما يكن، فإنّ ما يفعله فيدلسون لنا، إنما هو تحديد أهميّة الاختلاف الذي يصرّ عليه كولريدج بين القصة الرمزية والرمز. لقد تكلّمنا كثيراً على الرمز؛ وقد آن أوان الحديث عن القصة الرمزية.

ثمة باعث مسلَّم به لدرجة ما من الارتباك فيما يتصل بآراء كولريدج حول القصة الرمزية. وليست الصعوبة في تصوّره لمعناها؛ ففكرته عنها، التي أعطيت أوضح صيغة لها في إحدى محاضراته سنة 1818، رائعة جدّاً:

«وهكذا يمكن أن نحدّد التأليف القصصي الرمزي باطمئنان بأنّه استخدام مجموعة أدوات وصور في أفعال ومكملات مطابقة، بحيث تنقل، في الخفاء، إمّا صفات أخلاقيّة وإما تصوّرات عقليّة ليست هي نفسها موضوعات للإدراك الحسيّ، وإما صوراً أخرى، وأدوات، وأفعالاً، وأقداراً، وأحداثاً، بحيث إنّ الاختلاف يُعرض في كلّ مكان للعين أو الخيال بينما التشابه يوحى به إلى العقل؛ ويتمّ هذا على نحو مترابط حيث تتآلف الأجزاء لتشكّل كُلّاً متماسكاً»[5].

(5) المحاضرة 3 لسنة 1818، في «النقد المتنوّع عند كولريدج»، طبعة توماس مدلتون رايزور (كيمبردج، ماساشوستس، 1936)، ص 30.

وتأتي الصعوبة من حكم كولريدج بشأن القصص الرمزيّة الفرديّة. فقد ظلّ، حيث قرّر أنّ القصة الرمزية شكل شعري ضعيف، أمام مشكلة ما يمكن أن يُقال عن الشعراء العظماء الذين يُعتقد عموماً بأنّهم قاصّون رمزيّون، شعراء من قَبِيْل دانتي، وسبنسر، وبنيان. لكنّ حلّه هو السذاجة نفسها؛ فهؤلاء الشعراء عظماء رغم حقيقة أنّهم قصّاصون رمزيّون أحياناً، وهم قصّاصون رمزيّون، أكثر قليلاً غالباً مما نفترض. فحيث يكون فنُّهم أكثر نجاحاً، يكون في مقدورنا بحبور أن ننسى أنّه قد يكون قصة رمزية: «إذا ما كانت الشخصيّة في القصة الرمزية متميّزة جدّاً بحيث تثير اهتمامنا، فإنّنا نحجم عن أن ننظر إليها بوصفها قصّة رمزيّة؛ وإنْ هي لم تثر اهتمامنا، فمن الخير أن تُهمل» (ص 31). وفي «تلك القصة الرمزية الرائعة، القسم الأوّل من رحلة الحاج Pilgrim's Progress، الذي يروق الناس جميعاً» يستطيع أن يصرّ على أنّ «التشويق كبير جدّاً بحيث إنّ الكاتب ـ رغم محاولاته فرض هدف القصة الرمزية على عقل القارىء من خلال أسمائه الغريبة؛ الغباء القديم لذروة الشرف، إلخ، إلخ. ـ تغيِّب عبقريّتُه ورعَه، ويتغلّب بُنيان بارناسوس Parnassus على بُنيان دار العبادة» (ص 31). أما بشأن سبنسر، فإنّ «أكثر الأجزاء، بلادةً ونقصاً لديه، تلك الأجزاء التي نُضطرّ فيها إلى النظر إلى أدواته بوصفها قصصاً رمزية» (ص 31).

أما تناول كولريدج لدانتي بوصفه قصّاصاً رمزيّاً allegorist فمختلف إلى حدٍّ ما: إنّه ببساطة، إنكار لأن يكون دانتي حقّاً قصّاصاً رمزيّاً البتّة. «الكوميديا الإلهيّة منظومةٌ من الحقائق الأخلاقيّة والسياسيّة واللاهوتيّة، مع تمثيلات شخصيّة اعتباطيّة، ليست، في ما أرى، مجازيّة»[6]. وابتغاء فهم رأيه في دانتي، علينا أن نرجع قليلاً إلى المحاضرة نفسها. ويقول كولريدج إنّ النهاية كانت، بالنسبة إلى الإغريق، الشكل المتناهي. وأما في المسيحيّة فالعكس هو الصحيح. «إنّ المتناهيات، حتى الشكل الإنساني، ينبغي ابتغاء إرضاء العقل

(6) المحاضرة 10 لسنة 1818، في «النقد المتنوّع»، ص 150.

أن توضع على اتّصال «بـالمطلق»، وأن تكـون في الواقـع رامزة لـه. وقد تمخّض عن هذا «نتيجتان عظيمتان؛ دمج للشعر بالعقيدة، ثم دمج الشعر بـالعاطفـة، وذلك بتوجيه العقل باطناً إلى جوهره بدلاً من تركه يعمل وفق ظروفه ومجموعاته الخـارجيّة فحسب» (ص 148). وهـاتان «النتيجتـان العظيمتـان» هما اللتـان لا تجعلان دانتي قاصّاً رمزيّاً أساساً. أمّا ماذا يكون دانتي في نـظر كولـريدج، فـربما سيأتي واضحاً في مجموعة عبـارات من دراسة كـولريـدج خاصيّـات شعر دانتي. «الصـور عند دانتي لا تؤخـذ فحسب من طبيعة واضحـة، وهي مفهـومـة عنـد الجميع، بل تُضمّ دائماً إلى الشعور الشـامل المُتلقّى من الـطبيعة، ومن هنـا تثير المشاعر العـامّة للنـاس جميعاً» (ص 152). وكـذا «لا يسمو دانتي بفِكَـركم حين يغـوص بها إلى الأعـماق» (ص 152). وكذلـك: «هكـذا يـأخـذ آلاف الصـور الخادعة لطبيعة أكثر سوءاً من العماء Chaos، صوراً لا حقيقة لها إلاّ من خـلال العواطف التي تثيرها، ويجعلها في خدمة الأبـديّ» (ص 155). وجليّ أنّ دانتي، عند كولريدج، ليس شـاعر قصصٍ رمـزيّ بل شـاعرَ رمـزٍ لا يتاجـر بالثـوابت والمحدّدات بل بالغموض.

سيكون من الحمق أن ننكر قِصَرَ نظر كولـريدج في ميـدان القصة الـرمزيـة. وواضح أنّ نفوره من القصة الرمزية ينشأ عن انشغال بالتأثـيرات المؤذية للقصـة الـرمزيـة السيّئة: عمـل الوهم الصرف والفهم الآلي. ولعلّه من سـوء الحظّ أنّ هذا النفور آل به إلى رفضٍ مُتعجِّل للقصص الرمزي كلّه؛ ولو أنّه استـطاع أن يميّز بين جيِّد القصص الرمزي ورديئه، لأتيح لنقده أن يظفر بكلّ ما هـو ثريّ. والحقّ أنّ محاولاته توضيح عناصر القصص الرمـزي لدى الشعـراء الذين شغف بهم، تبدو أكثر من مضحِكة.

ومهـما يكن، فإنّ هـذا القصـور في نشـاط كـولـريـدج لا ينبغي أن يؤذن لـه بالوقوف في طريق تقدير دقيق لتمييزه بين القصة الرمـزية والـرمز. ومـع ذلك، فهنـاك من قـد فعلوا ذلـك. ونجـد إدون هـونـغ في «In Dark Conceit: The Making of Allegory» يقـول عن كـولـريـدج: «وبـوصفـه مصـدراً رئيسـاً

للمعارضة الحديثة لمفهوم القصة الرمزية، ربما يكون مسؤولاً عن إثارة عـددٍ من التمييزات المتحذلقة بين المـذهب الرمـزي Symbolism والقصة الـرمزيّـة؛ لأنّ تشدّداته في المـوضوع أُخـذت بحرفيّـة مسرفة أو أُسيء استخـدامها»[7]. ونقيض هذا موجود أيضاً؛ إذ كثيراً ما كان عدمُ أخذ آرائه بشأن الرمز بدقّة كافيـة مبعثاً لسوء فهمه.

على أنّ ثمّة نزعة مضـادة للرومانسيـة anti-Romanticism في فكرة هـونغ ـ وهي ذات صلة بعيدة بالشكل الأكثر اعتـدالاً لدى فيـدلسون ـ أكـثر من إزعاج ضئيل: «وبسلطة الكهنوت الاجتماعي تحت الربّ، استبدل الرومـانسيّون هيئـة كهنـوتٍ جمالي مستنـدٍ إلى امتيازات إنسـان الشعور، والـلاأخـلاقي، والفنـان، ومدّعي الإيمان. استطاع الرومانسيّون بسهـولة أن يـرفضوا ربّ النـاس لمصلحة ربّ للحبّ، طبيعـة حانيـة، أو شيـطان المـطلق. وبـدلاً من المسيحي الكـادح التائق إلى مكافآته السـماويّة بتقليـده حياة المسيـح عند بنيـان Bunyan، أوجدوا ذاتيّاً رهيباً أحبّ بشغف المرأة، أو المعرفة، أو القوّة، أو الحريّة أكـثر من العالم، وحين حبط عمله التمس إفقاره بانتحاره. . .

«. . . وهم، إذ صرفوا النظر عن أنظمة موصوفـة للتفسير البـدهي، شرحـوا الخـلاصة النفسيّـة أو الأسطوريّـة التي فسّرت الخلْق الفنيّ بوصفـه فعلاً أصيـلاً ومكتملاً بنفسه» (الصفحات 40-41).

ومهـما يمكن أن يقال عن هـذا بوصفـه فكرة مـوجـزة عن «الـرومـانسيـين» ـ تكشف بوضوح تبسيطات أيّة خلاصة لحركة معقّدة من هذا القبيل كالرومانسيّـة ـ فإنّ ما هو مُقْلق في هذا الشأن خاصةً، أنّ كولريدج، في سياق كتاب هـونغ، هو الذي يُرى بوصفه المفتاح لذلك كلّه. إنّه كولريدج نفسه لا محالة، من حيث هو الوسيط لكانط ولمواقف كانط وقِيَمه. وما هو حـاسم لدى كـانط بالنسبـة إلى الـرومانسي هـو «التشديـد على ذاتيّـة التجربـة كلّها». ويمضي هـونغ قـائلاً «لأنّ كانط، خلافاً لأفلاطون وأرسطو، لا يقول إنّ الشيء المهمّ هو الـطبيعة بـوصفها

(7) الإدراك المبهم Dark Conceit: صناعة القصة الرمزيّة (نيويورك، 1966)، ص 44.

رمزاً لقدرة اللّه، بل هو قدرة الإنسان الفرد على تبيّن الجميل وإدخال السامي في فكرة الطبيعة» (ص 43).

وسيكون مضحكاً أن ننكر الآثار الكانطيّة الواضحة في الرومانسيّة الإنكليزيّة، لكنّ استحضار اسم كانط ليس تفسيراً للظاهرة المعقدة المتمثّلة في الرومانسيّة. ولعلّ هذا التوضيح ضروريٌّ خاصةً في حال كولريدج. ولا مراء في أنّنا ربما نقرّ بفضل كانط على كولريدج، مثلما يفعل هو نفسه بوضوح تام في «السيرة الأدبيّة»، من دون تحويل لكولريدج إلى كانطي. على أنّ التعارض الذي قرّره هونغ بين أفلاطون وكانط - صحيح رغم أنّه هو نفسه - غير مناسب في صدد كولريدج خاصةً، والحقّ، في صدد الرومانسيّة الإنكليزيّة عموماً. ورغم تأثير ذاتيّة كانط، يظلّ كولريدج - ومعه في تلك المسألة معظم الرومانسيين الإنكليز - أفلاطونيّاً أكثر كثيراً منه كانطيّاً. وينبغي أن يكون واضحاً تماماً الآن أنّ عمل الخيال - الذي يتمثّل في صناعة الرمز - لم يكن لدى كولريدج (بتعبير هونغ): «فعلاً أصيلاً وقائماً بنفسه» فحسب، بل هو فعل انفتاح قويّ على الحقيقة فائق على قدرة النفس. ويخفق هونغ، على غرار شرّاح آخرين كثيرين جدّاً، في إدراك الاختلاف الحاسم بين كانط وكولريدج في طبيعة الأفكار وحقيقتها، ومن ثمّ في الرموز.

وابتغاء شرح هذا الاختلاف، علينا أن نستعيد، بإيجاز، موضوعاً أُسدل عليه الستار نسبيّاً من قبل. الرمز عند كولريدج فكرة؛ رغم أنّ الفكرة بطبيعتها فوق الحسّ، وهي في الرمز تُجسّد في صور حسيّة. وينشأ الرمز عن الفعل المشترك للعقل والإدراك. فالعقل (القدرة البشريّة لما فوق الحسيّ) والإدراك (القدرة التي تعرف وفقاً للأحاسيس)، يعملان معاً تحت توجيه الخيال لإنتاج الرمز. ومثلما يقول كولريدج في «السيرة الأدبيّة»، فإنّ «الفكرة an Idea في أجلّ معنًى لتلك الكلمة، لا يمكن أن تُنقل إلاّ بالرمز»[8]. لقد رأينا التعريف الكلاسيّ للرمز في The Statesman's Manual. وفي معرض إشارة كولريدج

(8) «السيرة الأدبيّة Biographia Literaria»، 1، 100.

إلى المظاهر البشريّة في الكتاب المقدّس ـ «تاريخ الناس»، «تأثير العقول المتميّزة»، «السلوك الأخلاقي القومي والعادات الوطنيّة» ـ يقول عنها إنّها «المستنبطات الحسيّة للخيال»؛ لتلك القوّة المؤلِّفة والوسيطة، التي ـ بدمجها العقلَ في صور الإحساس، وتنظيمها (إنْ جاز القول) تدفّقَ الأحاسيس بإدامة طاقات العقل وإدارتها ذاتيّاً ـ تولِّد منظومة من الرموز، متناغمة في ما بينها، ومشتركة في الجوهر مع الحقائق، التي هي الموصِّلة لها. . . وتقدِّم لنا محتوياتها تيّار الزمن المتّصل على أنّه الحياة ورمز السرمديّة»[9]. أما الحقائق فوق الحسّيّة التي يعرفها العقل فيمكن أن تُجسَّد «في صور للإحساس» فحسب لأنّ الاثنتين من الجوهر نفسه. ويشاطر عالَمُ الحقيقة المتعالية ـ عالم الفِكَر ـ في تماثل الوجود عالَمَ الأشياء الزائلة المحسوسة. والسرمديّ والزائل، والمثاليّ والمحسوس، مشتركة في الجوهر. وهكذا يمكن أن يميّز الاثنان، بطريق الرمز، في فعل واحد للإدراك؛ لأنّ الرمز (في الشاهد المألوف الآن) «يميِّز بوساطة شفانية الخاصّ في الفردي أو العامّ في الخاص أو الكوني في العامّ، وأكثر من كلّ شيء بوساطة شفانية السرمديّ من خلال الزائل وفيه. وهو دائماً يشارك في الحقيقة التي يمثّلها بوضوح، وبينما يعلن الكلّ يبقي نفسه جزءاً فعّالاً في الوحدة، التي هو ممثّل لها»[10].

وهذا كُلُّه بونٌ شاسع عن ذاتيّة كانط. إذ عند كانط أنّ كلّ فِكَر الإنسان مما وراء التجربة الحسّيّة الصرفة (سواء أكانت فِكَراً متعالية مستمدَّة من العقل الصرف أم فِكَراً للعقل العملي) تظلّ منظّماً، أداة لتنظيم تجربة الإنسان في العالم فحسب. ولا يمكن القول إنّ الإنسان «يعرف» حقيقة وراء نطاق النفس، لا مِن خلال محدّدات التجربة المحسوسة (المكان والزمان)، ولا من خلال الفكر. ومن وجهة ثانية، ليست الفِكَر، ومن ثمّ الرموز، عند كولريدج مجرّد منظّم، بل مؤلّف أيضاً. ولأنّ الرموز من نفس جوهر «الحقائق التي هي الموصِّلة لها»، ما

(9) «كتيّب رجل الدولة The Statesman's Manual»، ص 29.
(10) المرجع نفسه، ص 30.

نراها تـوصّل إدراكـاً صادقـاً ليس للنفس فحسب، بل لحقيقـة ما وراء النفس، للحقيقـة فوق الحسّيّـة (لأنّها تستدعي عمـل العقل) والحقيقـة المحسوسـة (لأنّها تصنّف تحت مبـدأ عام أيضـاً عمـلَ الفهم). وليست الـرومـانسيّـة، في منـظور كولريدج على الأقلّ، ذاتيّة صرفة. وليست طريقة للشعور فحسب، بل طريقـة للمعـرفة ـ وليست طـريقة لمعـرفة النفس الإنسـانيّة فحسب، بـل طريقـة لأيّـة معرفة. ويمكن القصـة الرمـزية (ولنعـد إلى عبارة تشـارلز فيـدلسون) «أن تسلّم بمسألة الحقيقة المطلقة» ـ مفترضةً تطابقاً شكلّياً صرفـاً بين الفِكَـر والأشياء ـ أمـا الرمز الصحيح، في المعنى الذي يراه كولريدج، فلا يمكن أن يفعل كذلك.

وينـطلق بنـا س. س. لـوِس، في «The Allegory of Love»، أبعـد من ذلك قليلاً، حين يقول إنّ «الـرمزيـة Symbolism أسلوبٌ للتفكير، أمـا القصّة الرمزيّة Allegory فأسلوب للتعبير»[11]. وتبيّنُ مـا يقصد إليـه يستدعي منـا مرّة أخرى الرجوع بضع خطوات إلى الوراء:

«إنّـه من صميم طبيعة الفكـر واللغة أن يمثّـلا ما هـو غير مـادّي في عبـارات مصـوّرة. . . «وهذا التكـافؤ الأوّلي بين غـير المادّي والمـاديّ يمكن أن يستخدمـه العقلُ في طريقتين. . . فمن الوجهة الأولى يمكنك أن تبدأ بحقيقة غـير مادّيـة، من قَبِيل العواطف التي تعانيها فعليّاً، وتستطيـع عندئـذٍ أن تبتدع مـرئيّاً للتعبـير عنها. وإذا ما كنت متردّداً بين ردٍ غاضب وإجابة ليّنة، فإنّه يمكنـك أن تعبّر عن حـالك العقليّـة بابتـداع شخصيّة تـدعى Ira ومعها مشعـل ثمّ تركِهـا تنـاضـل شخصيّـة أخرى مُبتـدعة تـدعى Patientia. وهذه قصـة رمزيـة. . . لكنّ ثمّة طريقة أخرى لاستخدام التكافؤ، هي تقريباً نقيض القصة الرمزية، وسأدعـوها السّرانية Sacramentalism(*) أو الرمزية Symbolism. وإذا ما كانت عواطفنا، وهي غير الماديّة، يمكن أن تصوَّر بمبتدعات مـادية، فـإنّ عالمنـا المادّي يمكن إذن

(11) القصـة الرمـزيّة في مـوضـوع الحبّ The Allegory of Love: دراسـة في تقليـد العصـور الوسيطة، (نيويورك، 1958)، ص 48.

(*) تعني الإيمان بالطقوس أو الأعمال أو الأشياء الخاصة بالأسرار المقدّسة أو اصطناعها، وخاصة الإيمان بأنّ الأسرار المقدّسة ضروريّة للخلاص (المترجم ـ انظر المورد: 1986).

أن يكون أيضاً نسخة لعالم غير مرئي . . . ومحاولة قراءة أنّ شيئاً ما هو شيء آخر من خلال محاكيات محسوسة، ابتغاء رؤيـة الأنموذج الأصـلي، هي ما أقصـد إليه بالرمزية أو السرّانيّة» (الصفحات 44-45).

الرمز «صيغة للتفكير»، التفكير بطريقـة إنسان مـا ضاربـة الجذور في مـا هو حقيقي. وبتطبيق هذا على الرومانسيّة، ربما ينبغي علينا أن نبادر إلى إضافـة أنّ «الأنموذج الأصلي» الذي يحاول الشـاعر الـرمزي أن يـراه، ليس أنموذجـاً أصليّاً أفلاطونيّاً صرفاً في العـالم المفهومي، عـالم «الفِكَر الإلهيّـة». ولا يستبعد الشـاعر الرومانسي ـ وكولريدج أقلّ الرومانسيين جميعاً استبعاداً لذلك ـ إمكانيّة مثل هذه الرؤية. لكنّ «الأنموذج الأصلي»، عنـد الرومـانسيين ينبغي أن يُضمَّن الأنمـوذج الأصلي الداخلي أيضاً، الأنموذجات الأصليّة للنفس، وكذا الأنموذجات الأصليّـة للسرمديّة. ولا شيءَ مستبعدٌ من بحث الشاعـر الرمـزي، وما هـو مهمٌّ هو أنّـه يبحث دائـماً عن حقيقة عميقـة ورحبة، والـرمز هـو طريقـة بحثه. ومثلما يقـول لِوس فإنّ «الاختلاف بين الاثنين لا يمكن أن يُشتطّ به. ويـدع القاصُّ الـرمزيّ المعطى ـ عواطفَه الخاصة ـ ليتحدّث عن شيءٍ مسلَّم بأنّه أقـلّ حقيقيّة، عـمّا هو تخيّل. يدع القاصّ الرمزيّ المعطى ليجد ما هو أكثر حقيقيّـة» (ص 45). ونحن لا نشوّه فكرة لوس بصرفها عن سياقها في العصـور الوسـطى، ذلك أنّـه يتابـع القول: «لكنّ شعر الرمزيّة، طبعاً، لا يجد تعبيره السـامي في العصور الـوسطى البتّة، بل، على العكس، يجده في زمان الرومانسيين» (ص 46).

وقد أعادنا س. س. لِوس، أيضاً، إلى الطبيعة المقدّسة للرمز. وتتأتّى مشكلة إدون هونغ ـ في إيجاد تمييز لكـولريـدج بين القصـة الرمـزية والـرمز، وهـو تمييز «متحذلق» على نحوٍ صرف ـ من قصوره عن فهم الطبيعة المقدّسة أساساً للرمـز في تفكير كولريدج. وهو مختلف جدّاً عن مسألة تناول كولريدج بحرفيّة صارمة؛ بل على العكس تتأتّى المشكلة من عدم تناوله بحرفيّة كافية. فكـولريـدج يعني ما يقول: يشارك الرمزُ بحقّ في الحقيقة التي يمثّلها.

وقد يسأل المرء حتى عما إنْ كان البروفسـور أبرامـز يحسب حسابـاً كافيـاً لهذا

المظهر المقدّس للرمز الرومانسي. وفي سياق مؤلّف أبرامز Natural Supernaturalism لا فكرة مقدّسة حقّاً عن الحقيقة ممكنةٌ بالنسبة إلى الرومانسيين. وقد اتّسعت شقّة عميقة جدّاً بين الحقائق المسيحيّة القديمة والميتافيزيقا الدنيويّة الجديدة؛ ذلك أنّ «المفاهيم والأنماط المميّزة للفلسفة والأدب الرومانسيَيْن هي لاهوت مُستبدل ومُعاد التشكيل، أو شكل آخر «مُعَلْمَن» للتجربة التعبُّديّة»[12]. ولا مكان للرمز في عالم كهذا حسب إدراك كولريدج. يمكن أن يكون هناك قصة رمزية ـ تماثل مُتَخيَّل بين عوالم يمكن أو لا يمكن أن تكون حقيقيّة ـ لكنّه لا يمكن أن يكون هناك رمز، لأنّه ليس هناك تماثل حقيقي للوجود. إنّ كولريدج هو ما يهمّنا أوّلاً، وتطبيق أبرامز فكرتَه على كولريدج متساوق: «ذلك أنّ كولريدج، الذي كان منذ مرحلة رشده مسيحيّاً مؤمناً، خاض معركة استمرّت طوال حياته لحماية ما بدا له حدّاً أدنى متعذّراً إنقاصه من العقيدة المسيحيّة داخل نظام ميتافيزيقي دنيوي أساساً» (ص 67). ويتوارى تحت هذا الحكم رفضٌ للتسليم بأنّ «نظام» كولريدج هو النظام الذي جعله كولريدج، غير شلنغي، ولا كانطي، بل كولريدجي. ويواجهنا، ثانيةً، ميراث رينيه ويلك، الذي ما كان قادراً على إعطاء كولريدج الحريّة التي يقدّم بها لأجداده الألمان العظماء ما قدّموه هم لأجدادهم ـ مظهر جديد نسبيّاً ليس لديهم. وفي رأي كهذا ينبغي أن يظلّ الفكر الألماني دائماً ككتلة غير مهضومة في معدة كولريدج.

وجليٌّ أنّ جدالنا طوال هذه المقالة كان شيئاً آخر: ذلك أنّ كولريدج كان قادراً على أن يطوّر، هذا إنْ لم يَصُغْ تماماً، هيكلاً فكريّاً متماسكاً جملة، هيكلاً هو في الوقت نفسه ديني ودنيوي، أيّاً كانت نقائصه في التصوّر والصيغة. والحقّ أنّ هذا تماماً هو العمل الذي أدّاه الرمز في فكر كولريدج: إيلاف الأضداد، أو ما تبدو أنّها أضداد، بما فيها الدنيويّ والديني، الزائل والسرمديّ. وكلّ حقيقة

(12) م. هـ. أبرامز، مذهب ما فوق الطبيعة الطبيعي Natural Supernaturalism: التقليد والثورة في الأدب الرومانسي (نيويورك، 1971)، ص 65.

متّحدة في الجوهر مع سائر الحقائق الأخرى ـ ذلكم هو الغموض الأساسي.

وليس كولريدج وحده من يعاني من فكرة الهوّة السحيقة بين الطبيعي وما فوق الطبيعي. فكارلايل، الذي استُمدّت منه عبارة «ما فوق الطبيعة الطبيعي natural supernaturalism»، صُوّر هو نفسه إنسانيّاً في الجوهر. ولست إخال مع ذلك أنّ قراءة أبرامز وفيّةٌ لـ Sartor Resartus. وفي فصل للدكتور تيوفيلسدروخ Teufelsdröckh موسوم بـ «ما فوق الطبيعة الطبيعي» يتحدّث كارلايل عن المعجزات بوصفها الغارة التقليديّة للمملكة الإلهيّة على البشري، لما فوق الطبيعي على الطبيعي. وبانشغال الإنسان بالمعجزات فوق الطبيعيّة، أعمى نفسه حتى عن أعظم المعجزات اليوميّة المحيطة بنا في عالم الطبيعة: «إنّ المعجزة الحقيقيّة التي أوحى اللّه بها إلينا والتي يعزّ تفسيرها تكمن في هذا، أنني أستطيع أن أمدّ يدي كيفما شئت؛ وأنّ لديّ قدرة حرّة على أن أمسك بها أيّ شيء شئت»[13]. وليست النقطة الأساسيّة أن الطبيعي وما فوق الطبيعي متباعدان، وأنّ الإلهي والبشري لم يعودا منسجمَيْن، وأنّ اللّه لا يجلّي ذاته، بل الأمر نقيض هذا تماماً. النقطة الأساسيّة أنّ اللّه يجلّي ذاته برحمة وحبّ أكثر حتى مما أذن الإنسان لنفسه أن يعتقد. «أرأيت إذاً أنّ هذا الكون الجميل، حتى في أكثر أصقاعه ضعةً، هو مدينة اللّه المقبّبة بالنجم في صنيع واحد لا يتغير؛ وأنّه في كلّ نجم، وفي كلّ ورقة عشب. وأكثر من ذلك كلّه في كلّ روح حيّ، لا ينفكّ لألاء الحضرة الإلهيّة يسطع. لكنّ الطبيعة، التي هي رداء الوقت للّه، والذي يجلّيه للحكيم، يخفيها عن الأحمق»[14]. وجليٌّ أنّ اللّه غير غائب عن هذا العالم؛ فهو، كما يقول كارلايل، «اللّه الحاضر».

وحتى الرمز نفسه يقع تحت التفحّص الدقيق من جانب البروفسور

(13) توماس كارلايل: Sartor Resartus: حياة السيد تيوفيلسدروخ وآراؤه، طبعة تشارلز فريدريك هرولد (جاردن سيتي، نيويورك، 1937)، الكتاب الثالث، الفصل الثامن، ص 262

(14) «Sartor Resartus»، الكتاب الثالث، الفصل الثامن، ص 264.

تيوفيلسدروخ، وصفحاته عن الرمز كولريدجيّة على نحوٍ مثير للإعجاب، سواءً في المحتوى أم في الروح: «أما في الرمز التامّ، فإنّ ما نستطيع أن نسمّيه رمزاً، في أيّ وقت، وعلى نحو واضح ومباشر تقريباً، هو شيء من الكشف والتجسيد للمطلق؛ فالمطلق معدٌّ لدمج نفسه في المتناهي، ليبرز للعيان، وإنْ جاز القول، ممكن الوصول إليه هناك. . . فما الكون إلاّ رمز كبير للّه؛ كلاّ إنْ كنت ستمتلكه، فهل الإنسان نفسه إلاّ رمزٌ لِلَّه؟»[15].

ويؤكّد أبرامز، حيث يستشهد بعبارة كارلايل، لكنّه يرجعها إلى الحركة الرومانسيّة، أنّ «الاتّجاه العامّ كان، في درجات ونواحٍ متباينة، تطبيع ما فوق الطبيعي وأنسنة الإلهي»[16]. ولكنْ، أليس غاية كارلايل ـ وكذا كولريدج ـ العكس تماماً: أنّ الطبيعي يُجعل فوق الطبيعة، والبشري يؤلّه؟ وينبغي أن يكون كلا الرجلَيْن قد رأى أنّه لا جديد حقّاً في هذا. وليس الأمر قطعاً جذريّاً لأيّة صلة بالماضي، بل عودة تخييليّة إلى أرثوذكسيّة سابقة في العهد. أما عند كولريدج، فقد حدثت بتجسيد للمسيح؛ حيث العالم غدا مقدّساً، رمزاً. وأما عند كارلايل، الذي كان ارتباطه بمسيحيّة مذهبيّة ضعيفاً، فقد كان العالم ما يزال مقدّساً، وكان المسيح على الأقلّ شاعره الأسمى: «تهادى أورفيوسنا الأسمى في يهودا منذ ثمانية عشر قرناً خلت؛ وقد أسر لحنُه السماوي، الذي ينساب في أنغام فطريَّة عذبة، الأرواح المفتونة للناس؛ وما يزال بلحنه العُلويّ الصادق، ينساب ويصدح، مع أنّ ذلك يتمّ الآن بآلاف المصاحبات والسمفونيّات الثريّة، في قلوبنا جميعاً؛ ويتصرّف فيها، ويوجّهها إلهيًّا»[17].

أليس ممكناً أنّ الإلهيّ لم يكن مُفْتقداً تماماً في المرحلة الرومانسيّة كما يمكن أن

---

(15) المرجع نفسه، الفصل الثالث، ص 220.

(16) «مذهب ما فوق الطبيعة الطبيعي Natural Supernaturalism»، ص 68.

(17) «Sartor Resartus»، الكتاب الثالث، الفصل الثامن، ص 263. وربما يكون تعليق ج. ب. تنيسون في صميم الموضوع الذي نحن بصدده هنا. وهو يرى أنّ توجيه كارلايل ظلّ، رغم أنّه لم يكن مسيحياً عقيدةً، مسيحيّاً في جوهره «لأنّه تصوّر قوّة عُليا خارج المكان والزمان». انظر «Sartor "Called" Resartus» (برنستون، نيوجيرسي، 1965)، ص 318.

يعتقد المرء؟ ـ أليس ممكناً على الأرجح أنّه قد «أُعيد تحديد مكانه»، إنْ جاز القول، قد أُعيد اكتشافه حيث يكون دائماً، في عالم الطبيعة وفي قلب الإنسان؟ ـ لقد عُرف اللّه المتعالي في القرن الثامن عشر حالاً في خلقه أيضاً وإذا ما كانت الحال كذلك، فإنّه يمكن أن يقال إنّ ما قد ضاع ليس المعنى المقدّس، بل هو مظاهر الوضوح البسيطة جدّاً لمعنى القصة الرمزية. وإذا ما وسَّعنا معنى «مقدّس» على نحو لا يعني فيه اللفظُ معنى رمزيّاً للحقيقة، فوق الطبيعة فحسب، بل معنى رمزيّاً للحقيقة الداخلية للنفس أيضاً ـ أي مقدّس في أوسع معنى للكلمة ـ أمكننا إذ ذاك تأكيد أنّ المعنى المقدّس فعّال جدّاً ليس بالنسبة إلى كولريدج وكارلايل فحسب، بل بالنسبة إلى سلسلة الكتّاب الرومانسيين جميعاً.

وعلى الرّغم من ذلك، يمكن أن يكون هناك معنًى تكون فيه عبارة أبرامز صحيحة ـ في أنّ الإلهي قد «أُنسِن». حيث يُضعَف ما في القصة الرمزية من صور الوضوح الساذج، تاركاً الدين أكثر غموضاً، أكثر وفاءً لتحديدات الإدراك البشري. وعند كولريدج، ووردزورث، وبليك، غموض كبير على نحو ما في المسيحية؛ أمّا عند آخرين، من مثل شلي وكيتس، فثمّة غموض كبير في المقدّس من التجربة البشريّة نفسها. على أنّ هناك رمزاً في سائر الأحوال. هنالك دائماً إخلاص لغوامض تجربة البشر، وكذا إخلاص لرؤية الألوهيّة المجسَّدة، بالنسبة إلى المسيحيين منهم.

وطبيعيّ أن مثل هذه الفكرة عن الرمز لا تحتاج، ولا ينبغي في الواقع، أن تربَط بإحكام شديد بعقيدة مسيحيّة محدّدة عن التجسيد. فهي تعني أشياءَ مختلفة لشعراء مختلفين، كما أكّد جيمس بولجر في بحث حديث[18]. وتنبع فكرة كولريدج عن الرمز من فكرة مسيحيّة عميقة عن الخلق. وينشأ الرمز، بعد كلّ شيء، عن الخيال الذي هو «تكرار في العقل المتناهي لفعل الخلق الأبدي في الكون المطلق»[19]. لكنّه في «الشعر الرومانسي الأسمى» كلّه، هناك دائماً على

(18) جيمس د. بولجر: «كولريدج في الخيال الذي زار ثانيةً Coleridge on Imagination Revisited»، حلقة وردزورث The Wordsworth Circle، 4، (1973)، 13-24.

(19) «السيرة الأدبيّة Biographia Literaria»، 1، 202.

أقلّ تعديل «كفاح لجعل الأشياء مثاليّة وتوحيدها»، وهو ما «يفضي إلى شعر اللحظة المبدعة، التبصّر الخاصّ للروح، الذي يُعَبَّر عنه في رموز الطبيعة التي تتوسط من خلال إشراك الروحي أو المقدّس وكذا المادّي في قوّة خيال الفنان»[20]. وتتضمّن هذه، على سبيل المثال، «الرموز الطبيعيّة الكثيرة عند كولريدج التي تغدو روحيّة، وتستوعب «الكون» الذي يعزّ على اللغةِ استيعابه. والدلالات مصطلحات غامضة لـ «الكون» ـ حضور، شيء، روح خالد، عزلة، عاطفة الوجود، وهلمّ جرّا. وأدوات النقل هي الجبال، تماثيل منعزلة، أديرة خَرِبة، صلبان، أناس معتوهون، وما شابه ذلك» (ص 21). على أنّ هناك مدىً واسعاً للاشارة في رموز الرومانسيين: فالـ «الكون I AM» الذي اعتمده كولريدج مؤخّراً، كون مسيحي على نحو دقيق، وكذا حاله عند وردزورث، على نحو مبهم. وأتجرّأ في ظنّ أنّ أفكار بليك الأساسيّة وصوره الوسيطة وثيقة الصلة بمثيلاتها عند كولريدج» (الصفحتان 21-22). أما عند الآخرين، فليس ثمّة إشارة مسيحيّة خاصة، بل «إنّ استكشاف الروحي متماثلٌ عند الرومانسيين الكبار جميعاً، ويُدار بوساطة الرمزية Symbolism» (ص 21).

وهذا «الاستكشاف للروحي» يمكن أن يأخذ عدّة صور: ترسيخ للإيمان، تلمّسات ولمحات للمقدّس داخل نفس الإنسان، مطامح إلى عالم مثاليّ وراء النفس، لمحات خياليّة للمقدّس في شخص آخر أو في سموّ الطبيعة. لكنّه، أيّاً كان الشكل الذي يأخذه، استكشاف ما يكون في آخر المطاف وراء متناول قدرة الكلمات أو قوّة المجاز الصرف. وحتى الرمز عاجزٌ عن أن يستولي عليه تماماً، وإن كان في مقدوره أن يباشر معانقته.

وإذا لم تكن هذه الرمزية Symbolism دائماً المقدّسَ المسيحي نفسه، ذلك الذي يشفّ عن اللّه الخالق ـ فكرة كولريدج عن «التكرار في العقل لفعل الخلق السرمدي في الكون المطلق» ـ فإنّها دائماً، على الأقلّ، المقدّسُ في التجربة البشريّة، منطوياً على تجربة الإنسان للروحي. وإذا لم تكن دائماً اللقاءَ المقدّسَ

(20) بوبجر: ص 21.

لخفاءِ المطلق، فإنّها على الأقلّ لقاءٌ مقدّس لخفاءِ أعمقِ أعماق نفس الإنسان، حيث يقيم اللّه أيضاً، على غرار ما يمكن أن يقول كولريدج.

إنّ ما كنّا قد رأينا من شعر وردزورث وكولريدج هو انعكاس وتأكيد لهذا كلّه. وشعرهما، في أحسن أحواله، «استكشافٌ للروحي» أساساً. ومثلما قلنا قبلُ، فإنّ صناعة الرمز عند كولريدج ـ وكذا إدراك الرمز ـ فعلٌ دينيٌّ أصلاً. ولا يستلزم هذا دائماً ما سيدعوه اللاهوتي عمليّة الإيمان اللاهوتي. ولا شكّ في أنّه يمكن أن يكون، سواءً أكان ذلك تصريحاً أم تلميحاً، تعبيراً عن الإيمان بألوهيّة متعالية. لكنّه قد يكون لمحة للمقدّس داخل أغوار النفس الإنسانيّة فحسب، أو طموحاً إلى عالم مثالي وراء النفس، أو لحظة كشف للروحي في سموّ الطبيعة. ومهما يكنْ، فإنّه يبلغ أوجه لا محالة في رؤية رمزية، لأنه بوساطة الرمز وحده يمكن «الروحي» المطلق أن يبينَّ البتّة. و«الفكرة، في أسمى معنى لتلك الكلمة، لا يمكن أن تنقل إلاّ بالرمز».

وعلينا أن نضيف حالاً أنّ استكشاف الروحي الذي يُعبَّر عنه بالرمز هو في الوقت نفسه أكثر من استكشاف. إنّه لقاء، بحث ناجح في مقياس ما سابقاً. و«الاستكشاف» كفاحٌ لتبيان ما قد فُهم سابقاً من دون كلمات ـ ما قد أُحسّ به في العظام، ما قد حُلم به، ما قد لُمح في الكشف. الاستكشاف للكلمات، والكلمات للتعبير عن هذا «الآخر» الروحي. الاستكشاف لتبيان لقاء، لقاء مع المقدّس، الذي حدث من قبل ولا يزال يحدث في الرمز وحوله.

لقد تحدّثنا كثيراً عن «اللقاء»، ومع ذلك فمصطلحات هذا اللقاء ربما لا تكون قد صارت واضحة دائماً. قد تكون هذه هي الحقيقة التي لا مفرّ منها، ما دام اللقاء يحدث على أكثر من مستوى واحد. فهناك اللقاء بين الشاعر والقارىء، الذي تكون القصيدة محرِّضاً له وحفّازاً؛ والقصيدة هي في الوقت نفسه السبب العامّ والقوّة المنشّطة للقاء. قلنا في ما سلف، إنّ اللغة الرمزية «ائتمانيّة»؛ ذلك أنّها تثير فعل الإيمان والثقة في جزء من القارىء. وعلى غرار ما قد قال ل.س. نايتس، فإنّ الرمز «يستمدّ مدلوله من السياق: لكنّه، إنْ جاز

القول، يتشابك مع السياق المقدَّم سياقُ كلّ تجربة حياتيّة مُحْكَمة لشخص؛ والمعنى الكامل ـ القوّة المولّدة ـ يوجد بقدر ما يكون هذا على نحوٍ ما ـ بعنف أو برقة ـ منفعلاً فحسب»[21]. وتكون التجربة الرمزية، في أحد مستوياتها، لقاءً بين تجربة الشاعر وتجربة القارىء. وإلى هذا المدى يكون ممكن التحديد: هذا الشاعر، هذا القارىء.

لكنْ ثمّة لقاء آخر. فتجربة الشاعر هي نفسها غالباً لقاء بين نفسه والمقدّس ـ «الآخر» الروحي ـ سواءً اكتشف داخل نفسه أو خارجها. وفي لقائنا بتجربة الشاعر ومن خلاله نقابل الروحي أيضاً. ويكون هذا اللقاء الأوّلي جدّاً ـ كما اقترحنا ـ أقلَّ قابليّة للتحديد حتى من لقاء الشاعر والقارىء. وهو المادّة الخام نفسها التي تصنع منها القصيدة الرمزية.

وما دامت هذه الدراسة قد بدأت بفقرة مُستمدة من «The Statesman's Manual» يناقش فيها كولريدج الكتاب المقدّس والطبيعة الرمزية للحقيقة المتصلة بالكتاب المقدّس، وما دام الرمز في الكتاب المقدّس قد كان عند كولريدج الأنموذج الأصلي للتمثيل الرمزي كلّه، فلن يكون من المدهش إن نحن سمّينا هذا اللقاء مع الروحي نوعاً «كتابيّاً» [نسبة إلى الكتاب المقدّس] عميقاً من اللقاء. وقد لاحظ البروفسور أبرامز بوضوح أنّنا «لا نبذل اهتماماً كافياً إلى القدْر والإلحاح اللذين لا تعكس معهما كتابات وردزورث ومعاصريه من الإنكليز اللغة والإيقاعات فحسب، بل التصميم، واللغة المجازيّة، وكثيراً من القيم الخلقيّة الأساسيّة في الكتاب المقدّس أيضاً»[22]. ويمضي بعدُ في توضيح شيء من هذا القصور بمناقشة كثير من هذه العناصر «الكتابيّة» في الشعر الرومانسي. لكنّه عدا القيم الخلقيّة العامّة، وعدا التصميم واللغة المجازيّة،

(21) «الفكرة والرمز: بعض إلماعات من كولريدج» في كولريدج: مجموعة مقالات نقديّة Coleridge: A Collection of Critical Essays، طبعة كاثلين كوبرن (إنجلوود كلفز، نيوجيرسي، 1967)، ص 116.

(22) مذهب ما فوق الطبيعة الطبيعي Natural Supernaturalism، ص 32.

وحتى عـدا اللغـة والإيقـاع، لا يـزال هنـاك بُعـدٌ «كتـابيٌّ» عميق في الشعـر الرومانسيّ. وهو ما يسمّيه إرك أورباخ «الخلفيّة».

يبدأ أورباخ كتابه الموسوم بـ «Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature» بمعـارضة مشهـدَيْن، الأوّل، هو المشهـد اللطيف في الكتاب التاسع عشر من الأوديسة، حـين يكون أوديسيـوس قد عـاد إلى الوطن أخيـراً، حيث تتعرّفـه مدبّـرة المنزل العجـوز يـوركليـا، التي كـانت مـربيّتـه في الطفولة، من خلال ندب في فخذه. والمشهد الكامل، كما يعلّق أورباخ:

«. . . يجسّد ويقصّ بتردّد وفي طريقة مـترويّة. والمرأتان [بِنلوب والعجـوز] تعـبّران عن مشاعـرهما في حـديث مباشر ثـرّ. ورغم كونها مشـاعر، مـع مزيـج ضئيـل من النظرات العـامة في شـأن المصـير البشري فحسب، يـظلّ الارتبـاط الإعرابي بين الأجزاء واضحاً تماماً، وليس هنـاك من محيط مغشّى. وهناك أيضـاً مكـان وزمان لصفـات منسّقة، ومنـطوقـة بـوضـوح تـام، ومـوضحـة بـانتـظام لـلأدوات، والمساعـدات، والإيماءات؛ وحتى في لحـظة التعـرّف المثـيرة لا ينسى هوميروس أن يخبر القارىء أنّـه بيده اليمنى يمسـك أوديسيوس المـرأة العجوز من حلقهـا ليمنعها من التكلّم، وأنّـه في الوقت نفسـه يـدنيهـا منـه بيـده اليسرى. ويظهر الناس والأشياء، وقد رسمت معالمهم بوضوح، وزيّنوا بتألّق وانسجـام، في عـالمٍ كـلُّ شيء فيـه مُشـاهـد؛ وليست أقـلّ وضـوحـاً مشـاعـرُ الأشخـاص المستخـدمـين وفكـرهم، حيث عـبّر عنهـا تمـامـاً، وظلت منتـظمـة حتى في حماستها»[23].

والنقطة الأساسيّة هي أنّ كلّ شيء في الـواجهة. ومثلما يقـول أورباخ فـإنّ: «مـا يقصُّه هـو، في الوقت الـراهن، الحاضرُ وحـده، وهو يمـلأ المـرحلة وعقـل القارىء تماماً» (ص 3). ليس هناك خلفيّة، كلّ شيء هو في الواجهة.

---

(23) المحاكاة: تمثيل الحقيقة في الأدب الغربي Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature (برنستون، نيوجيرسي، 1953)، الصفحات 1-2.

ويعـارض أورباخ بـين هذه القصـة وقصة تضحيـة إبـراهيم بـإسحق (سفـر التكوين 22). وعلى غير توقُّـع وبخفاء، يـدخل اللّه [كـذا] المشهد، في مـوضع غير مخصّص، وينادي إبراهيم. ولا يقدّم لنا سبب لهذا النداء المفاجىء لاجتيـاز الامتحان الرهيب، ولا يبـدو مهمّاً أن يقـدَّم أيّ شيء من هذا القبيـل. وما هـو مهمّ هو استجابة إبراهيم للمحنـة الخلقيّة التي وُضـع فيها. يُقـام برحلة، لكنّـه ليس هناك وصف يقدّم ـ خلا التفاصيل التي يُحتاج إليهـا لإكمال القصـة. وعلى غرار ما يقول أورباخ «في هـذا الجوّ، لا يمكن تصـوّر أنّ أداة، منظراً طبيعيّـاً مرّ خلاله المسافرون، أو الخدم، أو الحمار، ينبغي أن تـوصف، ذلك أنّ أصلهـا أو سلالتها أو مادّتها أو مظهرها أو استخدامها ينبغي أن توضح بلغة الثناء: فهي لا تسمح حتى بصفة: فهي خدم، وحمار، وخشب، وسكـين، ولا شيء آخر، من دون صفـة؛ وهناك مـوجودة لتخـدم الغايـة التي أمر اللّه بهـا، ومهـما كـانت في حسـابات أُخـر، أو ستكون، فستـظلّ في ظلمة» (ص 7). أمـا القصة الكـاملة «فتظلّ غامضة ومفعمة بالخلفيّة» (ص 9).

ولأنّ الكثير إنما يُوحى به إيحاءً فحسب، هناك إحساسٌ في القصة «الكتـابيّة» بحقيقـة أخرى، «خلفيّـة» مرتبـطة على نحـوٍ مـا بقصـة الـواجهـة الإضـافيّـة. والقصائد الهوميريّة أكثر فوريّة. وثمّة فرح عظيم في الفعل الماديّ، ويجد الشاعر سروراً واضحـاً في جعلهـا مـاثلةً لنـا. وهنـاك معـارك ومـطاردات، ومـآدب، ومباريات رياضيّة، وأعمال التدبير المنزلي اليـوميّة ـ كـلّ أنواع التفـاصيل المـاديّة الممتعة جدّاً، والتي تحبّ بنفسها. وبتصويـرها بقـوّة كبيرة يجعلنـا الشاعـر نحبّها أيضاً. ويواصل أورباخ القول: «الانتقاص الذي تكرّر كثيراً، هو أنّ هوميروس مدَّعٍ لم يحصل على طائل من قوّة تـأثيره، وأنّـه لا يحتاج إلى أن يقيم قصتـه على حقيقةً تاريخيّة، وحقيقة قويّة بنفسها؛ وهي توقعنا في أشراكها، نـاسجة شبـاكها حولنا، وهـذا ما يكفيـه. وهذا العـالم «الحقيقي» الذي أوقعنـا في شراكه يـوجد بنفسه، ولا يتضمّن إلاّ نفسه، والقصـائد الهـوميريّـة لا تحجب شيئاً. . . ويمكن أن يُحلَّل هومر. . . لكنّـه لا يمكن أن يفسَّر» (ص 11). ولأنّ القصة «الكتـابيّة» توحي أكثر مما تقول، نلحظ أنّها تجذبنا إليهـا على نحـوٍ مختلف. ولأنّ خلفيّةً مـا

ماثلةٌ أمامنا دائماً، وبخفاء، نُغرى بـالتحرّك إلى مـا وراء حقيقة الـواجهة لنتبـيّن ونتعرّف حقيقة الخلفيّة الغامضة.

وما هو بين أيدينا ههنا طريقتان متباينتان تماماً لتمثيل الحقيقة في الفنّ. ومهـا يمكن أن يكون هناك من اختلافات بين الصيغة «الكتابيّة» والصيغة الرومانسيّة ـ فإنّ أحد هذه الاختلافات سيكون لا محالة أنّ هناك اهتماماً أكبر كثيراً بالتفصيـل في الشعر الرومانسي ـ ويظلّ الشعر الرومانسيّ «كتابيّاً» أساساً في تمثيله للحقيقة؛ وهو، على الأقلّ، يوحي بها بقدْر ما يُفصح عنها. ومثلما يُلاحظ هنـز بولـتزر في العمل الرمزي لكافكـا، فإنّ «الشقـوق، والصدوع، والفلوع المفتـوحة، تشفّ عن العمق وراء التفصيـل الواقعي»[24]. ويـوجد الشعـر الرومـانسي في عالم ذي حقيقتَـينْ: حقيقـة الأمـاميّـة Foreground وحقيقـة الخلفيّـة background الغـامضة، التي يعـزّ النفاذ إليهـا أخيراً. وحقيقـة الخلفية هـذه هي ما كنّـا قـد سمّيناه «الروحيّة». وقد نقـول عن «الروحي» الـرومانسي مـا يقولـه أورباخ عن القصـة «الكتابيّـة» حول إبـراهيم وإسحق: «وبعيداً عن نشـدانِ مجـرّد أنسـانـا حقيقتنا الخاصة لبضع ساعات، كما هي حال هوميروس، فإنّ هذه القصة تنشد التغلّب على حقيقتنا الخاصة: علينا أن نكيّف حياتنـا وفق عالمهـا، نشعر أنفسنـا بكونها عناصر في بنية تاريخها الشامل»[25]. واللقاء الرومانسي بـالروحي ـ سـواء أكـان في الألوهيّـة المتعاليـة أم في سموّ الـطبيعـة أم في النفس الأولى ـ هـو تحـدٍّ ومواجهة بقدر ما هو لقاء، على غرار الوعي «الكتابي» للخلفيّة المتعالية. ويقودنا اللقـاء الرمـزي أحيانـاً، مثل البحّـار العجوز، نحـو عوالم مخيفـة داخل أنفسنـا وخارجها تتحدّى كوننا وتواجهنا بما يمكن أن نصير عليه.

وأحسب أنّنا لا ينبغي أن نُفاجأ بأنّ الرومانسيّـة كثيراً مـا تُعاب، وغـالباً مـا تُرفَض بوصفها شكلاً من الشعور الصرف. وهي بعد كلّ شيء لا تعيد الشعور إلى موضعه اللائق في التجربة الإبداعيّة. ومهما يكن، فإنّ ما يُغفـل عنه غـالباً،

---

(24) فرانز كافكا: Parable and Paradox (طبعة منقّحة، إثاكا، نيويورك، 1966)، ص 17.

(25) المحاكاة Mimesis، ص 12.

هو أنّ هذا الموضع اللائق ليس بعيداً عن اللغة المجازيّة والعقل والإرادة. ولم يعد الشعراء «يفكّرون ويشعرون على نحوٍ متقطّع، غير متوازنين». لقد صار الشعر «كُلّاً» مرّة أخرى. لكنّه طبيعي أنّ هذا يدعنا مع ضرب من الشعر أكثر صعوبة. وأقلّ صعوبة منه، على الجملة، أن نفهم شعر القرن الثامن عشر. فالفكرة والموضوع واضحان، والشعور واضح. ونحن نعرف كيف أنّ الشاعر يريد منّا أن نستجيب: فنحن نُحدَّث لنضحك، لنبكي، لنشفق. ومهما يكن، فإنّ كون الفكر والشعور شيئاً واحداً يجعل المهمّة أكثر صعوبة. ونحن لا نُحدَّث بما ينبغي أن نجرّبه؛ بل نوجّه فحسب، من خلال الرمز المعقّد، نحو التجربة نفسها. ولا نجد ثمّة انفعالاً صرفاً، بل تجربةً للشاعر نفسه، لغوامض العالم كما جرّبه هو نفسه، وربما لأنفسنا نفسها.

وكثيراً ما يُقال إنّ الرومانسيّة تُميِّز بمعنًى جديد للحريّة. ويتضمّن هذا طبعاً الحريّة بوصفها موضوعاً ـ سياسيّاً، أو شخصيّاً، أو دينيّاً، أو أيّ شيء كان؛ يتضمّن حريّة التركيب الأدبي، مع إذن بانفتاح جديد للشكل؛ ويتضمّن حريّة الشاعر في التعبير عن الانفعال بطريقة شخصيّة عميقة. لكنّ الحريّة التي لم تُلحظ غالباً، هي الحريّة التي تتأتّى تماماً من التجربة الرمزية. إنّها الحريّة التي يعطيها الشاعر للقارىء. وما دمنا حقّاً نُوجَّه إلى التجربة ـ لا يُقال لنا ما ينبغي أن نجرّبه، كما في القصة الرمزية أو في شعر آخر للوهم ـ فإنّنا نُترك أحراراً في أن نكون، وربما نجد، أنفسَنا، وإنّها لَهِبةٌ لأكثرَ من لحظة قصيرة.

لكنّه إذا ما كان شعر الرمز الرومانسي يهبنا نعمة الحريّة، فإنّ هذه النعمة ليست من دون ثمنها. وهذا الثمن هو طواعيّتنا أن نعيش مع الغموض - غموض المعروف وغير المعروف، غموض المحدّد والمطلق، غموض عميقِ نفس الإنسان، غموض نفس الإنسان وأنفس الآخرين. وفي النهاية، يعطينا الرمز، مثلما يعطي الشاعرَ، الحريّة الشاقّة والجميلة للقاء أسرار الإنسان.

الفَصْل السَّادس

السِّيَاق الدِّينِي للرَّمْز

لقد صارت مشكلة الأشكال الرمزية للتعبير الديني مشكلة متكرّرة في اللاهوت، وقد ذهب اللاهوتيّ جون شيا John Shea حديثاً إلى القول إنّه «حين لا تعود الأنظمة التفسيريّة التقليديّة للتجربة البشريّة مُقْنعة انفعاليّاً وتحريضيّاً، وحين تكون الرموز الموروثة قد صارت غير شفّافة بدلاً من أن تكون مقدّسة، وحين تبدو اللّغة الدينيّة متحجّرة بدلاً من أن تكون حديثاً وحْيّاً، إذ ذاك يعود الإنسان إلى التجربة. وهنا يأمل أن يلقى الحقيقي بطريقة بدائيّة وملحّة، وعلى هذا النحو يعيد تبرير حياته. وهو يريد أن يسقط البنى الفوقية السمجة للفِكَر التي يعتقد أنّها قسّت حساسيّته أكثر من أن تكون قد أرهفتها. يريد أن يغوص في تجاربه الخاصة، وأن يستكشفها، وأن يصغي إليها»[1].

وإذا ما كانت مشكلة الأشكال الرمزية تحتلّ حيّزاً كبيراً في عقول اللاهوتيين اليوم، فإنّها كانت كذلك أيضاً في القرن التاسع عشر. حتى إنّنا نجدها قد أُعطيت صيغها النهائيّة غالباً ليس عند اللاهوتيين وحدهم، بل عند الشخصيّات الأدبيّة البارزة أيضاً. وثمّة تشابه مفزع، مثلاً، بين الأسطر التي استشهدنا بها توّاً وبين مقطع من «السيرة الذاتيّة Autobiography» للسيد مارك رذرفورد

(1) «التجربة البشريّة والترميز الديني «Human Experience and Religious Symbolization، The Ecumenist، 9، (1971)، 49.

Mark Rutherford مسجّلاً قراءته في مرحلة الشباب للقصائد الغنائيّة Lyrical Ballads. «ما نُقلتْ إليّ عقيدةٌ جديدةٌ، لكنّ التغيُّر الذي أحدثته فيّ، رغم ذلك، لا يمكن أن يُقارن إلاّ بذلك التغيُّر الذي يقال إنّه قد أُحدث في بولس نفسه بفعل التجلّي الإلهيّ». ويقول إن وردزورث سيكون «الإنسان الأخير الذي يقول إنه قد فقد إيمانه برب آبائه. لكنّ إلهه الحقيقي ليس ربّ الكنيسة، بل ربّ الهضاب. . .» ونتيجة لتأثير وردزورث، «عوضاً عن شيء من العبادة التي كانت حقّاً مُتَكَلَّفة، وبعيدة، وغير داخلة في اتّصال حقيقي معي، عندي الآن واحدٌ آمنتُ أنّه حقيقيّ، واحدٌ استطعتُ أن أعيش فيه وأتحرّك وأمتلك وجودي حقيقةً، وتلك حقيقة واقعة ماثلة نصب عينيّ. اللّه God جيءَ به من سماء الكتب تلك، وعاش في التلال في الأبعاد القصيّة، وفي ظلّ كلّ غيمة دوّمت فوق الوادي. لقد فعل فيّ وردزورث بعفويّة ما قد فعله كلّ مصلح ديني، ـ أعاد إليّ أُلوهيّتي العليا، مستبدلاً الإلهَ القديم بروحٍ جديد حيّ، عاش يوماً، ثم تحجّر تدريجيّاً في وثن»[2].

ولا ينبغي أن يكون مفاجئاً لنا أن اللاهوتيّ والأديب ينبغي أن يفصحا عما هو أساساً المشكلة نفسها ـ تحجُّر الأشكال والحساسيّات الدينية ـ وأن يقدّما أساساً الإجابة نفسها ـ العودة إلى التجربة البشريّة. فقد يكون من المشكوك فيه الآن أنّ التغيُّر الذي كنّا قد رأيناه في شكل الإدراك والخَلْق الشعريَيْن، يعتمد أساساً على تغيُّر عميق في الحساسية الدينيّة. وما الإدراك الديني للحقيقة ببعيد عن أشكال الإدراك الأخرى عند الإنسان، فكلّها تعمل وفق قوانين العقل والخيال البشريَيْن، وكلّها تعمل داخل حدود لغة البشر؛ ولغة البشر ـ ولا نذكر شيئاً عن منظومة عقل الإنسان وأفق خياله ـ تتغيّر دائماً. وما يجعل التغيير في الحساسية الدينيّة مهمّاً على نحو خاص، أنّ اللغة ههنا تُصفّى بقوّة، والخيال يُفحَص بصرامة. إنّ الإدراك والتعبير الدينيَيْن هما اللذان يتطلّبان تطلُّباً شديد الوضوح

(2) وليم هيل وايت («مارك رَدْرفورد»)، السيرة الذاتيّة لمارك رذرفورد The Autobiography of Mark Rutherford، الوزير المعارض (الطبعة الثانية؛ لندن، 1936)، الصفحات 21-23.

والإيحاء، لأنّهما يُصفّيان ليعانقا بعمقٍ ما هو واحد، وهو مع ذلك لا يبقى «آخَرَ» فحسبُ، بل يبقى في النهاية متعالياً، وروحيّاً، وغامضاً.

وفي أواخر القرن الثامن عشر صارت «الرموز المتوارثة» ـ لا رموز الدين فحسب، بل رموز الشعر أيضاً ـ «غير شفّافة بدلاً من أن تكون مقدّسة»، وكانت هناك حاجة إلى فكرة «مقدّسة» جديدة في العمل الشعري لجعل هذه الرموز مرّة أخرى (ولنستخدم هنا كلمة كولريدج) «شفّانيّة translucent». ويجوز القول، بتهكّم، إنّ عدم الشفانيّة هذا تأتّى من تنقية مسرفة في التعبير عن الاعتقاد الدينِي. ونحن نراها في كلّ ظلّ للاعتقاد والشكّ ـ لدى مدافع مسيحي أرثوذكسي كالأسقف بتلر، ولدى متشكّك مثل هيوم.

أمّا بالنسبة إلى هيوم، فقد كان هناك نوع من التضخُّم في المسيحيّة، إسراف في البشريّة، رأى أنّه لا يمكن أن يُتحمَّل. ولم يستطع هيوم، مثل كثيرين جدّاً من أهل ذلك القرن، أن يتحمّل الغموض. ويربط الغموض في الدين الرسمي، عنده، بعجز الإنسان عن تصوّر اللّه إلاّ بلغةٍ من نفسه. ويرى هيوم أنّ اللّه منشغلٌ دائماً بالهموم البشريّة. وينبغي أن يُرى اللّه على نحوٍ أكثر تجريداً، بعيداً عن الإنسان. منفرداً في عزلة رائعة. لكنّه ليس في مقدور الإنسان أن يركّز طويلاً على مثل هذا التجريد، مهما كان متألّقاً؛ وهكذا ينشيء وسطاء بين اللّه وبينه، تغدو في النهاية أوثاناً، آلهة زائفة. وقد اعتقد هيوم أنّ الإيمان باللّه لا ينبغي أن يكون مقبولاً إلاّ إذا كان متحرّراً من النزعة الفطريّة primitivism، متحرّراً من فجاجة الوسطاء والأسرار المقدّسة، متحرّراً من الإدراكات المشوّهة للإنسانيّة العاديّة، متحرّراً من ظلمة الغموض. ومثلما يقول باسيل ولّي، فإنّ هيوم ربّما أجاب، «أوه فيما يتصل بالوحي! ، لكن ليس، إن سمحت، الوحي الذي فُرض علينا أن نتلقّاه من قبل»[3]. والحقّ أنّ ربوبيّة

(3) خلفيّة القرن الثامن عشر: دراسات في فكرة الطبيعة في فكر المرحلة The Eighteenth Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period (بوسطن، 1961)، ص 135. وانظر أيضاً الصفحات 126-135.

deism مهذّبة، ومكرّسة لتأمّل فكرة مجرّدة، ينبغي أن تكـون كافيـة بالنسبـة إلى هيوم، مثلما هي الحال بالنسبة إلى كثيرين في القرن الثامن عشر.

وردود الأفعال على المـوقف الربـوبي، التي وجدت لـدى لاهوتيـين متشدّدين مختلفـين من مثـل الأسقف بتلر ورئيس الشـمامسـة بـالي، وكـذا لـدى أنصـار للمسيحيّة أقلّ تشدُّداً من مثل هارتلي وبرايستلي، هي شيءٌ ما أقلّ من مستجيب استجـابة تـامّة. وأنـه صحيح أنّ الأسقف بتلر، كـما يشير بـاسيل ولّي، «يبـدو مدركاً الخلل الأسـاسي في ربوبيّـة القرن الثـامن عشر، أعني أنّها تجعل الإنسـان معياراً لكلّ الأشياء، ولا تحسب حساب العناصر الأكثر أهميّة في التجربة الدينيّة ـ أعني تلك التي تستلزم اعـترافاً بمـا هو ظـاهر التنـاقض، وحتى بالـلاعقليّـة في صميم الأشيـاء، وطبيعي أيضاً بـالتعالي أو «الآخـريّة»؛ بـاللّه لا من حيث هـو عقلٌ مؤلَّه deified Reason فحسب، بل من حيث هو «كبـير لا تدركـه العقول mysterium tremendum» (الصفحات 83-84). ويبدو، ليس أكثر من أيّ من الآخرين، قادراً حقّاً على الإجابة عن المسائل التي تثيرها. ربما تكمن المشكلة في اختيـار حقل للمعـركة؛ فقـد اختار المـدافعون المسيحيّـون عمومـاً ـ وكان ثمّـة استثنـاء عارض تمثَّـل في وليم لو ـ أن يقـاتلوا في ميدان الـربوبي، العقـل. أمّـا كتـاب بـالي «شهـادات للمسيحيّـة Evidences of Chrestianity»، وهـو أحـد الكتب الدينيّة الأكثر تأثيراً في أواخر القرن الثامن عشر ـ فإنّه يفقـد قيمته حـين يحاول أن يثبت ما لا يمكن إثباته أساساً، حقيقة المسيحيّة. وحتى الأسقف بتلر، المفكر الرفيع الثقافة، يعوِّل بقوّة على مناقشات العقـل. وإذ ينشغل بتلر أسـاساً بحاكميّة اللّه للعالم، في الأنظمة الطبيعيّة والأخلاقيّة معاً، يجيب بلغة القانـون. فهـو قانـون للطبيعة يمكن مـلاحظتـه، غرسـه الخالق، وقـانـون للضمـير يمكن إدراكه، وقد طُبع في قلوب الناس. وكـلا القانـونَيْن يُقـدَّم للإنسـان كي يُبصِّره بالطريق إلى اللّه.

هذا حقّاً أحد الموضوعات الأساسيّة في فكر القرن الثـامن عشر: يوجـد اللّه في عالم الطبيعة ـ «السماء المرصَّعة بـالنجوم ـ وفي القـانون الـداخلي ـ النـزعات

الخاصّة في قلب الإنسان، لكنّه ما الموجود حقيقة؟ ـ إنّه، في الجملة، ليس اللّهَ بقَدْر ما هو قوانين اللّه. فما يوجد كامناً في الطبيعة ليس اللّه حاضراً، بل قانون الحكمة الإلهيّة. وما يوجد في «قلب الإنسان» ليس روح اللّه الساري كما يقول بذلك اللاهوت المسيحي التقليدي، بل قانون الضمير المخلوق (حسب تعبير بتلر)، أو هو (بعبارة هارتلي) «الشعور باللّه theopathy» و«الحسّ الأخلاقي». وقد ترك اللّه آثاره في خلقه، لكنّه غير موجود فيه. ويجد المرء نفسه مدفوعاً إلى القول إنّ هذه الآثار كثيراً ما «تشبه رسائل ميتة(*) ترسل/ إلى أعزّ عزيز يعيش، واحسرتاه! بعيداً». وفي رأي كثيرين من مدافعي القرن الثامن عشر أنّ المسيحيّ ما يزال بعيداً تقريباً عن اللّه بمقدار بُعْد الربوبيّ عن «الإله المجرّد»[4] عند هيوم.

طبيعي أن تكون الاختلافات بين علماء اللاهوت والفلاسفة البدينيين في القرن الثامن عشر كثيرة، شأنها في كلّ عصر، لكنّ ثلاثة موضوعات متداخلة تتكرّر بإلحاح حين يقرأ المرء شفتسبري أو هيوم، أو هارتلي أو بتلر، أو برايستلي أو بالي. وهذه الثلاثة مترابطة بإحكام: قبل كلّ شيء، ما فوق الطبيعي المنفيّ

(*) الرسالة الميتة dead Letter. رسالة تُتلف في إدارة البريد، أو تُعاد إلى مرسلها، بسبب نقص أو خطأ في العنوان.

(4) «طبيعيّ أنّه كان هناك استثناءات، مثلما يكون في أيّ عصر، من التيّارات السائدة في الفكر والحساسية: كانت هناك قوى لا تعادي مذهب العقلانيّة الربوبيّة deistic rationalism فحسب، بل تعادي عقلانيّة المدافعين المسيحيين أيضاً. وكان الأكثر أهميّة لمثل هذا التيار ظهور الميثوديّة Methodism. وكان لدى جون ويزلي John Wesley، كما يقول ستيفن برايكت، «تأكيد متكرّر للتجسيد ـ حيث يوضح حلول اللّه في الطبيعة»: «كولريدج ووردزورث: شعر النمو Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth» (كيمبردج، إنجلترا، 1970)، ص 105. وكانت الميثوديّة في بداياتها حركة عاطفة دينيّة شعبيّة أكثر منها حساسية شعريّة، أو حركة تأمّل لاهوتي. ولا تبدو حتى الآن قد لامست بعمق الحياة العقليّة أو الفنيّة للطبقات العليا. ولم تبدأ الميثوديّة، حتى وقت متأخر من القرن، التأثير في الشعر واللاهوت في أيّة درجة ملحوظة، ثم وُجدت بعدئذٍ لدى شاعر مثل بليك، الذي ينتمي حقيقةً إلى عهد متأخر، عهد الرومانسيّة. وقد بقيت الحياة العقليّة في «القرن الثامن عشر، رغم التيارات المعاكسة، عقلانيّةً في الأعمّ الأغلب. انظر بشأن ويزلي والميثوديّة. جيرالد ر. كراج، «Reason and Authority in Eighteenth Century» (كيمبردج، إنجلترا، 1964)، الصفحات 155-180» [المؤلف].

بقوّة من عالم الطبيعة؛ والعقل يسود، والطبيعيّ وحده يمكن حقيقةً أن يُدرَك. ثم هنالك النفور من الغموض ـ سواءً أكان غموض الإثم، أم غموض الحريّة، أم الغموض في تصوّر اللّه؛ فالغموض فوق متناول إدراك العقل، ولذلك لا ينبغي أن يُطمأنّ إليه. وهناك، أخيراً، تصوّر اللّه نفسه بوصفه الصانع الإلهي The Divine Artficer، الذي يطلّ من بُعْد على العالم الذي أبدعه. وواضح أنّ النتيجة النهائيّة هي تفريغُ لمعنى المقدّس، الروحي، «الآخر». إنّه افتقاد للحضور، افتقاد لحضور المتعالي الحالّ في الأشياء، ومع هذا، هناك افتقاد لحضور الغموض الذي يشعر به.

وطبيعي أنّ نظرة العالم في القرن الثامن عشر هي نظرة علميّة أساساً، نظرة حركة التنوير. إنّها ليست لغة دينيّة فحسب تلك التي «تبدو حديثاً متحجّرا بدلاً من المحادثة الوَحْييّة»، إنّها اللغة نفسها كلّ «الرموز المتوارثة» ـ التي قد «غدت غير شفّافة». إنّ رغبة حركة التنوير، على الأقلّ من زمان لوك، كانت (على غرار ما يصفها روبرت لانغباوم) «فصل الحقيقة عن قيم تقليد منهار». ومهما يكن، فإنّها عمليّاً «فصلت الحقيقة عن سائر القيم ـ مخلِّفةً عالماً الحقيقةُ فيه كميّة ممكنة التحديد، في حين أنّ القيمة من صنع الإنسان ومضلّلة»[5].

وعلى الرّغم من ذلك، ومهما يمكن أن يكتب الفلاسفة وعلماء اللاهوت ـ وأحياناً الشعراء ـ فإنّ الإنسان يجرّب القيم كثيراً بما فيها حضور الغموض. هناك، على نحوٍ دقيق، المحو. هناك ثغرة بين كتابات الفلاسفة والشعراء، والحيوات اليوميّة للناس. يقول لانغباوم: «إنّ عالماً كهذا لا يقدّم تحقّقاً موضوعيّاً للإدراكات الصحيحة التي يحيا بها الإنسان، إدراكات الجمال، والخير، والروح» (ص 11) ـ إدراكات الغموض. لقد غدت الرموز المتوارثة غير شفّافة؛ فثمّة انفصال بين اللغة والتجربة.

ويمكن ألّا تكون الإجابة سوى عودة من المجرّد إلى الماديّ ـ ما تصوّر جون

(5) شعر التجربة The Poetry of Experience (نيويورك، 1963)، ص 11.

ستيوارت مِلْ أنّه استبدال تقليد لوك بتعليم كولريدج ـ عودة من الفكرة إلى التجربة الملموسة. وما احتيج إليه كان ثقة جديدة بكمال التجربة الإنسانيّة وباللغة التي نعبّر بها عن التجربة. ويمثل فعل الثقّة هذا فحسب، ولا شكّ أنّه ضرب من الفعل الإيماني، يمكن للناس أن يتقبّلوا حقيقة أنّ ما يمكن التحقّق منه موضوعيّاً لا يستنفد مجال التجربة الإنسانيّة. ومن هنا الحاجة إلى الرمز، الذي في مقدوره أن يعبّر عمّا يمكن إثباته موضوعيّاً ـ مادّة العلم ـ وكذا ما يجد برهانه الوحيد في رغبة الإنسان والشعور الذي يحسّ به ـ الذاتيّ، والمثاليّ، والمقدّس. ولعلّ روبرت لانغباوم يشير إلى هذه الحاجة نفسها حين يشير إلى أنّ الرومانسيّة ـ الاستجابة إلى هذه الحاجة ـ هي «مثاليّة وواقعيّة معاً، من حيث إنّها تتصوّر المثاليّ بوصفه غير موجود إلّا بالاتّحاد مع الواقعي، والواقعيّ بوصفه غير موجود إلّا بالاتّحاد مع المثالي. ولا يجتمع الاثنان في اتّحاد إلّا في عمليّة الإدراك حين تأتي العقلانيّة العليا أو التخييليّة بالمثالي إلى الواقعي من خلال اختراق وامتلاك للعالم الخارجي بوصف ذلك وسيلة لتعرّف ذاتها ولتعرّف العالم الخارجي معاً» (ص 24). وما يشرع الشعراء في السعي إليه هو: «تزامن الكلمة والتجربة» (ص 69)، الذي (سأضيف أنا) يستلزم في الوقت نفسه إدراكاً للحقيقة والقيمة. وحين يُحَقَّق هذا التزامن يتوارى عدم شفافية اللغة، وتحلّ محلّه شفّانيّة الرمز. وحين يكون الرمز موجوداً، فإنّ اللغة والتجربة، الإشارةَ والمُشار إليه، الحقيقة والقيمة، تدرَك معاً ـ مُضاءة بنور واحد ـ يُرى كلّ منها في الآخر ومن خلاله. فالحقائق المختلفة ـ الواقعي والمثالي، الخاصّ والعام، الأنا والآخر، الماديّ والروحي ـ تدرك مجتمعةً في رؤية واحدة.

لقد تقدّم هذا قليلاً على الوقت الذي بدأت فيه العودةُ إلى تمام التجربة الإنسانيّة معالجةَ اللاهوت بعمق. فقد ظلّت «الشهادات العقلانيّة لپالي Paley's rationalistic Evidences»، مثلاً، المتنَ الجامعي المُعتَرَف به في علم الدفاع عن المسيحيّة apologetics في القرن التاسع عشر؛ ولم يظهر كتاب «قواعد التصديق Grammars of Assent» لنيومان، بتمييزه الشهير بين التصديق النظري والحقيقي، حتى عام 1870، أما كولريدج، رغم أنّه الصوت الوحيد في

جيله، فـإنّـه بـدأ المـهمّـة بـ «The Statesman's Manual»، و «Aids to Reflection»، و «On the Constitution of the Church and the State»، وقد أكّدت كلّها الحاجة إلى الرمز، الوسيط بين الحرفي والمجـازي الصرف. وهو على الأقلّ بدأ العمل على إعادة التأمُّل اللاهوتي من حقل التأمُّل المجرّد إلى عالم التجربة الإنسانيّة، ليتابع المسيرة رجال مثـل نيومـان، وج.س. هير، وف.د. موريس.

ولم يكن عـلى الشعـر، لحسن الحظّ، أن ينتـظر طـويـلاً. وبمجيء وردزورث وكـولريـدج لم يكن شعر التجـربة قـد بدأ حقّـاً فحسب، بل أُوصـل إلى إنجاز رائع. وعلى غـرار ما قـد رأينا، لم يعـد الشعر إشـارة صرفة إلى الأشيـاء، صفّاً للواقعي والمثالي، للموضوع والذات، للمادّي والروحي، جنبـاً إلى جنب، آملاً في أن يُلامس أحدهما الآخر على نحوٍ ما. كان الشعر تحقيقاً لوحدانيّـة الرؤيـة، إدراكاً للحقائق المتباينة ـ المـوضوع والـذات، وحتى الدنيـوي والديني ـ في رمـز شفّاف. ولعلّ توحُّد هذه الحقائق، التي يُنـظر إليها بـوصفها من جـوهر واحـد، يمكن أن يُحَسّ الآن، يمكن أن يُشْعَـر بـه في القلب كلِّه، يمكن أن يُلْمَـح عـلى الأقلّ بزاوية العين، حتى إنّه يُرى أحياناً باطّراد حين تكون الرؤية خفيّة.

لقد قلنا إنّ تغيُّراً في الحساسية الدينيّة هو الذي يكون أسـاساً لهـذا التغيير في الحساسية الشعريّة. وقد يجد المرء نفسه مدفوعاً إلى القول إنّ مـا هو أسـاسيّ في هذا التغيير هو تحرير جديد للشعور، حيث إنّه أُذن للعاطفة من جديد بالدخول في التعبير عن التجربة الدينيّة، ردّاً على عقلانيّة القرن الثامن عشر. والمؤكّـد أنّ هـذا شطر من الإجـابة، حـين شرعت المنهجيّـة Methodism بتشجيـع تحـريـر العاطفة في العبـادة العامّـة والفرديّـة. لكنّ التغيير العميق يُـرجَّح أن يكـون قد وجـد في ثـلاث وجهـات نـظر جـديـدة متـداخلة بعمق، أشـيرَ إليهـا جميعـاً في تضاعيف هذه المقالة.

قبل كلّ شيء، هناك إذنْ مجدَّدٌ لـدور الإرادة البشريّـة في التجربـة الدينيّـة، تاركاً المجال مفتوحـاً لإمكانيّـة انغماس حـرّ من النفس في الإيمان، التقـاء إيماني

بـالحقيقي بـأيّـة طـريقـة جُـرّب ـ وليس فحسب حـين يكـون «ممكن التصـديق موضوعيّـاً». والحقيقي الذي يُلتقى بـه لا يحتاج إلى أن يكـون قابـلاً للقياس أو قابلاً للتصنيف؛ إذ قد يفوق نسبيّاً قدرة الإنسان على الإدراك. وهناك، أخيراً، إدراكٌ مجدَّد لوحدة الوجود كلّه؛ أيّ وحدة الجوهر عند كولريدج. ومن الممكن، تبعـاً لذلـك، أن نتكلّم على الـروحيّ ـ سواءً أكـان الإلـه المتعـالي، أو حضـور الإلهيّ الحالّ في الطبيعة، أو المقدّس الـذي يؤنس في أغوار نفس الإنسـان ـ من خلال مماثلة صادقة للحقيقة الملموسة. لم يعد المقدّس شيئاً مهيباً عن بُعْد، إنّـه شيء مهيب حـاضر. والروحي الـذي يُلمـح في عـوالمنـا الـطبيعيّة والإنسـانيّـة («quick now, here, now, always»)، يعـطي بيانـات صادقـة، إذا ما كـانت محـدّدة، عن حقيقة مثـاليّة ومتعـالية. وأكـثر من ذلك، هـو نفسه تجـربـة لتلك الحقيقة.

ويمكن القول في منظور أشمـل، ليس هذا التغيـير في الحساسيـة الدينيّـة غيرَ لحـظةٍ في تـاريـخ كـامـل من التغيـير. ويبـدأ السيـد J.Hillis Miller دراستـه لـ «تواري اللّه disappearance of God» عند خمسة من كُتّـاب القرن التاسـع عشر، بالفلاسفة الذين سبقـوا أفلاطـون والكتابـات الأولى من العهد القـديم، حيث كـانت القوّة الإلهيّـة تُتَحسّس بوصفهـا «حاضرة مبـاشرة في الطبيعـة، وفي المجتمـع، وفي قلب كلّ إنسـان. وهكـذا رأى مـوسى اللّه في الأجمـة المشتعلة، وهكـذا يكون بـارمانيـدس وهيراقليط فيلسـوفَيْن شـاعرين من أصحـاب الحلول التامّ»[6]. لم تكن الرموز بعيدة عن الحقائق التي مثّلتها. «كـان الشعر ذا مغـزىً بالطـريقـة نفسها التي كـانت عليها الـطبيعة نفسهـا ـ من خلال اشتراك الرمـوز اللفظيّة في الحقيقة التي دلّت عليها». وهذا الإحساس المقدّس الحاضر سابقاً في الثقافة الغربيّة أُقـرّ وعُزِّز، في رأي مِلَر، من خـلال تجسيد المسيـح، ومن خلال القربان المقدّس Eucharist، «تجلّي المشاركة وضمانتها» (ص 3).

---

(6) تـواري اللّه: خمسة كتّاب من القرن التـاسـع عشر The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers (نيويورك، 1965)، الصفحات 2-3.

ومن وجهة أخرى، فإنّ «تاريخ الأدب الحديث» ـ ويعني مِلَر بهذا تقريباً الأدب بدءاً من القرن السابع عشر فصاعداً ـ «هو جزئيّاً تاريخ تفتيت هذه المشاركة» (ص 3). وربما لا يتنبّه المرء إلى ربط هذا التغيير ربطاً قويّاً جدّاً، كما يفعل هو، بالرؤية البروتستانتيّة للقربان المقدّس (وخاصة رؤية زونجلي Zwingli أو كالفن Calvine للقربان المقدّس بوصفه، حسب تعبير ملر، «تعبيراً عن غياب» أكثر منه تعبيراً عن حضور)، لكنّ تضاؤل الإحساس المقدّس في اللاهوت هو، على الأقلّ، مثيلٌ رائع للتغيير في الأدب. وليست الأشياء وحدها هي التي قد فقدت بُعْدها المقدّس، بل إنّ الكلمات أيضاً حصل لها مثل هذا. وإنّ شعر فيرلين Verlaine ذا الموسيقا الصرفة (de la musique avant toute chose)، هو وحده القمة التي لا بدّ منها لتاريخ طويل. «وقد أُفرغت الكلمات تدريجيّاً في هذا التطوّر، وفقدت مشاركتها الملموسة في الحقيقة الماديّة والروحيّة» (ص 6). وتعبّر الحداثة في الأدب عن إحساس الضياع، العزلة. ذلك أنّ الإنسان يُفصل عن الطبيعة، وعن الناس الآخرين، وعن اللّه. «فقد سيطر على الفكر الحديث افتراض قَبْليّ مفاده أنّ كلّ إنسان مقفلٌ عليه في سجن وعيه. فبدءاً من مونتيني Montaigne إلى ديكارت ولوك، امتداداً إلى مذهب التداعي associationism، والمثاليّة، والرومانسيّة، إلى علم الظاهرات ووجوديّة العصر، كان مفترضاً أنّ الإنسان ينبغي أن ينطلق من التجربة الداخليّة لذات معزولة» (ص 8).

إلى حدّ هذه النقطة في مُستطاعي فحسب أن أوافق، لكنّني مضطرٌّ إلى التوقُّف قليلاً بسبب افتراض أنه «في سائر مراحل الفكر الحديث تكون الحالات الداخليّة للنفس بداية يعزّ، في معنى من المعاني، أن يُتسامى بها» (ص 8). وأيّاً كانت مشروعيّة تغيير مِلَر لمعظم مرحلة أواخر القرن التاسع عشر ـ وأحسب، جملةً، أنّه أيضاً تفسير للقرن الثامن عشر ـ فإنّ هذا التفسير يقصّر، على نحو خطير، في تفسير ظاهرة الرومانسية. إذ يصوِّر مِلَر الغنائي الرومانسي بأنّه، جوهريّاً، مثاليّ، «إنسان في غياب عالم معطى عليه أن يوجد عالمه. فالافتراض الأساسي للرومانسيّة هو فكرة أنّ الشخص المعزول، من خلال الشعر، يمكنه

أن يـوجِد بجهـوده الخاصـة إيقاعـاً رائعاً للكلمات سيـوحِّد الإنسـان والـطبيعـة واللّه». وما كنّا قد ناقشناه دائماً في ما يتّصل بكولريدج، المنظِّر الـرئيس للحركـة الرومانسيّة، هو أنّ نظريّته واستخدامه الرمز (وكذا نظريّة وردزورث واستخدامه الرمز) قد أَذِنا له بأن ينجوَ من شَرَك مثاليّة صرفة، وقد اقترحنـا أنّ الشيء نفسه يَصْدُق، في الجملة، على الرومانسيـين الآخرين. وإنّ استعـارات كولـريدج من المثاليين الألمان ساعدته في التعبير بوضوح عن تجربته الذاتيّة الخاصة، لكنّه كـان قادراً، من خلال انفتاح رمزه على الحقيقة كلِّها، أن يحوِّل هذه المثاليّة إلى واقعيّة قويّة ـ مثاليّة رغم أنّها واقعيّة، شخصيّة رغم أنّها ليست أنانيّة. ولا تُبنى النظريّة الـرومانسيّـة على الإيجـاد فحسب، بل عـلى إعادة تخييليّـة للإيجـاد، تنظيم ذاتي للشاعر، يستجيب فيه لنظام الأشياء الذي أحسّه، على الأقلّ، في حقيقةٍ خارج كيانه.

وما يقول مِلَر عن الأثر الكبير لفقدان المعنى المقدّس في الأدب بـدءاً من نهاية القـرن السابـع عشر، يبدو صحيحـاً. وثمّة إحسـاس بالفقـدان، بـالانعـزال. هنـاك، نسبيّاً، انسحـابٌ للمقدّس ـ يتضمَّن «تـواري اللّه disappearance of God». لكنّني أحسب أنّ الـروح الرومـانسيّ استثنـاءٌ واضـحٌ من هـذا التـطوّر المطّرد المشروع من نواحٍ أخـرى. إنّ الرومـانسية في إدراكهـا حضور الإلهيّ في العالم هي، على الأقلّ، عودة خاطفة إلى رؤية مبكّرة للعـالم. والذي يـظلّ باقيـاً بين أيدينا من الروح الرومانسي ربما يكون، حقيقة، أحد المعاقل الحقيقيّة الباقية للأدب في الحقيقي الموضوعي.

ولا تظهر الرومانسيّة فوراً لتتوارى بعد حين. فقد رأينا في العقود الحـديثة أنّ ما ندعوه «الرومانسيّة» قد يكون عنصـراً حاضـراً، بدرجـة كبيرة أو صغـيرة، في كلّ عهد وفي كلّ عمل فني. وقد مالت نظرات مبكّرة (كنظرة لفريدريك شليغل مثلاً)، إلى أن تنظر إلى الكلاسيّ والرومـانسيّ بوصفهـما صنيعتَيْن للتعبـير الخفيّ تناصب إحداهما الأخرى العداء.

ومهما يكن، فإنّه في مستطاعنا الآن أن نرى أنّهما في حقيقـة الأمر (كـما يصف

ذلك مؤرّخ الفن إرِك نيوتن) «موقفان مختلفان للعقل، كلٌّ منها قادرٌ على إغناء الآخر حين يدمجان، وكلٌّ منها، حقيقةً، يقدّم عنصراً ضعيفاً حين يفصل بينهما. فما يجعل باخ Bach أعظم من معاصريه إنّما هو لحظاته المفاجئة من الغموض والتوق إلى الماضي. وما يجعل فاغنر Wagner خالداً هو النمط الشكلي الذي يكون أساساً لِعُصابه الرائع»(7).

ولا ترجع تسمية عصرٍ ما كلاسيّاً أو رومانسيّاً إلى أنّه كلاسيّ أو رومانسيّ من أوّله إلى آخره، بل لأنّ اتجاه عصر من العصور، في الجملة، إمّا نحو الموضوعيّة والكمال الشكلي المُنْجَز، وإما نحو الذاتيّة واستمرار التساؤل والغموض. ولن يكون الفنّ العظيم كلاسيّاً أو رومانسيّاً صرفاً. وحتى بوب Pope يبدي قوّة في الشعور، مهما قُيِّدت، وحتى وردزورث، أيّاً كانت درجة ابتعاده عن ملتون، تشدّه من الداخل القوّة الجاذبة في بيت ذي إيقاع وبعض أنماط التركيب في الشكل الملحمي. ففي الفنّ العظيم كلّه «ائتلاف الأضداد» الذي يقول به كولريدج.

ويبقى السؤال، على غرار ما يمكن أن يظلّ دائماً، عمّا يؤلّف العنصر الرومانسيّ في الفنّ. ولقد أُثير انتباهنا، منذ مقالة لفجوي Lovejoy الشهيرة سنة 1923، إلى «تمييز الرومانسيّات». لكنّ البحث سيتواصل، على الأقلّ بتقطُّع، في سبيل التحديد. وربما يكون هذا حيث يستطيع الرمز أن يدخل مرحلة العمل بفعالية، فاسحاً المجال لتحديد لا يحدِّد بدقّة بحيث يشوّه مغزى الرومانسيّات الكثيرة التي نصادفها. وثمّة واحدة من الرومانسيّات، كرومانسيّة «البحّار العجوز»، تُميِّز بإحساس الإنسان بالضعف والعزلة والنقص؛ وأخرى تمجِّد الإرادة الإنسانيّة، كرومانسيّة مانفرد، إلى درجة التأليه. وترنو رومانسيّة مثل رومانسيّة سكوت إلى الوراء في عبادة للماضي، خاصةً ماضي العصور الوسطى؛ وتميل أخرى، كرومانسيّة وردزورث، إلى استشراف مستقبل مفعم بالأمل، وحتى فردوسي. وثمّة رومانسيّة فطريّة تُعلي الطبيعة على الفنّ،

(7) التمرّد الرومانسي The Romantic Rebellion، (نيويورك 1964)، ص 12.

والبساطة على التعقيد؛ وثمّة رومانسيّة أخرى غير فطريّة لكنّها شديدة التعقيد؛ وهي لا محالة فنيّة artful نظراً إلى تعقيدها الشديد. ولقد استُخْدمت كلمة «رومانسيّة» في الدلالة على أشياء متباينة جدّاً لدرجة أنّ كثيرين من النقاد قد سئموها.

ورغم ذلك، قد يكون ثمّة عنصر مشترك في هذه الرومانسيّات جميعاً ـ عنصر الخفاء. وسواء أكان ماضياً منظوراً إليه «رومانسيّاً» أم مستقبلاً لتقدّم محدّد منظوراً إليه مثاليّاً؛ وسواء أكان إحساساً بالعزلة وعدم الأمان أم إحساساً بقوّة عظيمة؛ وسواء أكان مظاهرَ بساطة في طبيعةٍ أوليّة وفطريّة أم صور تعقيد في فنّ يسعى إلى عناق الحقيقة بكل ما أوتي من قوّة ـ هناك دائماً خفاء. وحيث رجد الإنسان رومانسيّة وجد خفاء، وحيث وجد خفاء سيجد الرمز؛ لأن الرمز وحده في وسعه أن يتعقّب الخفاء ويعبّر عنه، مهما تكن درجة النقص في هذا التعبير.

ولهذا السبب سيكون هناك دائماً روح رومانسيّ، مهما أُضعف، في سائر العصور. على أنّ هناك أعصراً، كعصر بوب Pope، تميل إلى إخضاع عنصر الخفاء إلى صور الوضوح الحقيقيّة نفسها التي يمكن أن تُحقَّق ـ الأخلاق الاجتماعيّة، أو الحياة السياسيّة، أو أيّاً ما كان. وهناك أعصر أخرى، كأوائل القرن التاسع عشر في إنكلترة، تُضطرُّ ـ بفعل المؤثرات السياسيّة والتاريخيّة، وبردّ الفعل على «دفن الماضي» (حسب تعبير الأستاذ بيت Bate)، وبدافع إنساني بسيط ـ إلى مواجهة صور الخفاء بثبات كبير. وثمّة عصور بين بين، كأواخر القرن الثامن عشر، تبدأ فحسب في الإحساس بالحاجة إلى تجربة أكثر تركيزاً وإلى التعبير بوضوح عن أسرار الإنسان.

لقد ادّعينا، ضمنيّاً على الأقلّ، حقوقاً أكثر قوّة للرمز الرومانسي، حيث اقترحنا أنّ الرمز قادرٌ على تحقيق إدراك للحقيقة أكبر من الأشكال الأخرى للتعبير الشعري. وقد زُعم خاصةً ـ وآمل أن يكون قد دُلِّل على ذلك باستطلاعات في شعر اللقاء الرمزي ـ أنّه من خلال الرمز وحده يستطيع الشاعر أن يعبِّر بوضوح عن المتعالي، وحتى الروحي، في التجربة الإنسانيّة. ولعلّ

إحدى خصائص الرومانسيّة، في أيّ صورة يمكن أن تظهر، أنّها تنقل إحساساً بعالَمَيْن. ويُميِّز المزاج الرومانسي عموماً، كما يقول الأستاذ لفجوي، بثورة على النزعة الطبيعيّة naturalism، بـ «ثنائيّة أخلاقيّة وميتافيزيقيّة، فلسفة عالَمَيْن»(8). ولا يعني هذا القول إنّ الروح الكلاسي غير ديني حتماً. النقطة الأساسيّة هي على الأصحّ أنّ المزاج الكلاسي، حتى حين يسلّم بعالم ذي قِيَم روحيّة أو متعالية، لا يرى هذا العالم متفاعلاً مع عالم الحقيقة اليوميّة والفعل اليومي: قد توجد القيم الميتافيزيقيّة والدينيّة العليا، لكنّها توجد في عالم منفصل. والمقدّس، والروحي، والمتعالي، ليست حاضرة بل غائبة؛ إذ يشار إليها، لكنّها لا تُلاقى. وليس هناك حاجة ماسّة إلى الرمز في مثل هذه الرؤية للعالم، لأنّه لا حاجة إلى التعبير عن خفاء عالَمَيْن متفاعلَيْن. ومهما يكن، فإنّه في الرؤية الرومانسيّة يمكن، بل ينبغي لهذَيْن العالَمَيْن - حيث كلٌّ منهما ماثلٌ للآخر، وكلٌّ منهما من نفس جوهر الآخر - أن تعانِقهما شفافيّة الرمز، التي يمكن لكلا العالَمَيْن فيها أن يُرَيا في ضياء رؤية واحدة.

ولعلّنا غير مخطئين إنْ نحن قلنا إنّ الرمز الذي كتب عنه كولريدج - واستخدمه - ليس «دينيّاً» تماماً بمعنى ضيّق. إذ قد يُعبّر حقّاً عن المتعالي في التجربة الإنسانيّة، لكنّه قد يكون أيضاً أداةً للتعبير عمّا سمّيناه المقدّس في أعماق النفس. فالتجربتان مقترنتان عموماً بالنسبة إلى الشاعر الرمزي. وسيتلمّس دائماً طريقه إلى التعبير عن «سبب وجوده»، حيثما يجده، وسيكون الرمز أداةً لتعبيره. ونظراً إلى أنّه سيكون هناك دائماً مثلُ هذا النضال، بدرجة كبيرة أو صغيرة، سيكون هناك دائماً مزاج رومانسي بهذا القَدْر أو ذاك، وسيكون هناك دائماً عنصر رمزيّ في الضرب الأكثر عمقاً من شعر الإنسان. ولعلّه لهذا السبب ما يحيا الروح الرومانسي إلى الآن، رغم الصعود والهبوط في الأهميّة من عصر إلى عصر - وليس ذلك بفعل سلطان الأدب، رغم وجود خيوط من هذا السلطان يمكن أن تُستلّ، بقَدْر ما هو نتيجةٌ للبحث الدائب للروح الإنساني.

(8) «عالَما كولريدج وكانط Coleridge and Kant's Two Worlds»، في مقالات في تاريخ الفِكَر Essays in the History of Ideas (بالتيمور، 1948)، ص 275.

ثَبْتُ الأعْمَالِ المُسْتَشْهَدِ بِهَا

«List of Works Cited»

Abrams, M.H. "Coleridge's 'A Light in Sound': Science, Metascience, and Poetic Imagination." *Proceedings of the American Philosophical Society,* 116 (1972), 458-476.

———. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature.* New York: W.W. Norton, 1971.

Appleyard, J.A., S.J. *Coleridge's Philosophy of Literature: The Development of a Concept of Poetry, 1791-1819.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Princeton University Press, 1953.

Baker, James Volant. *The Sacred River: Coleridge's Theory of the Imagination.* Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1957.

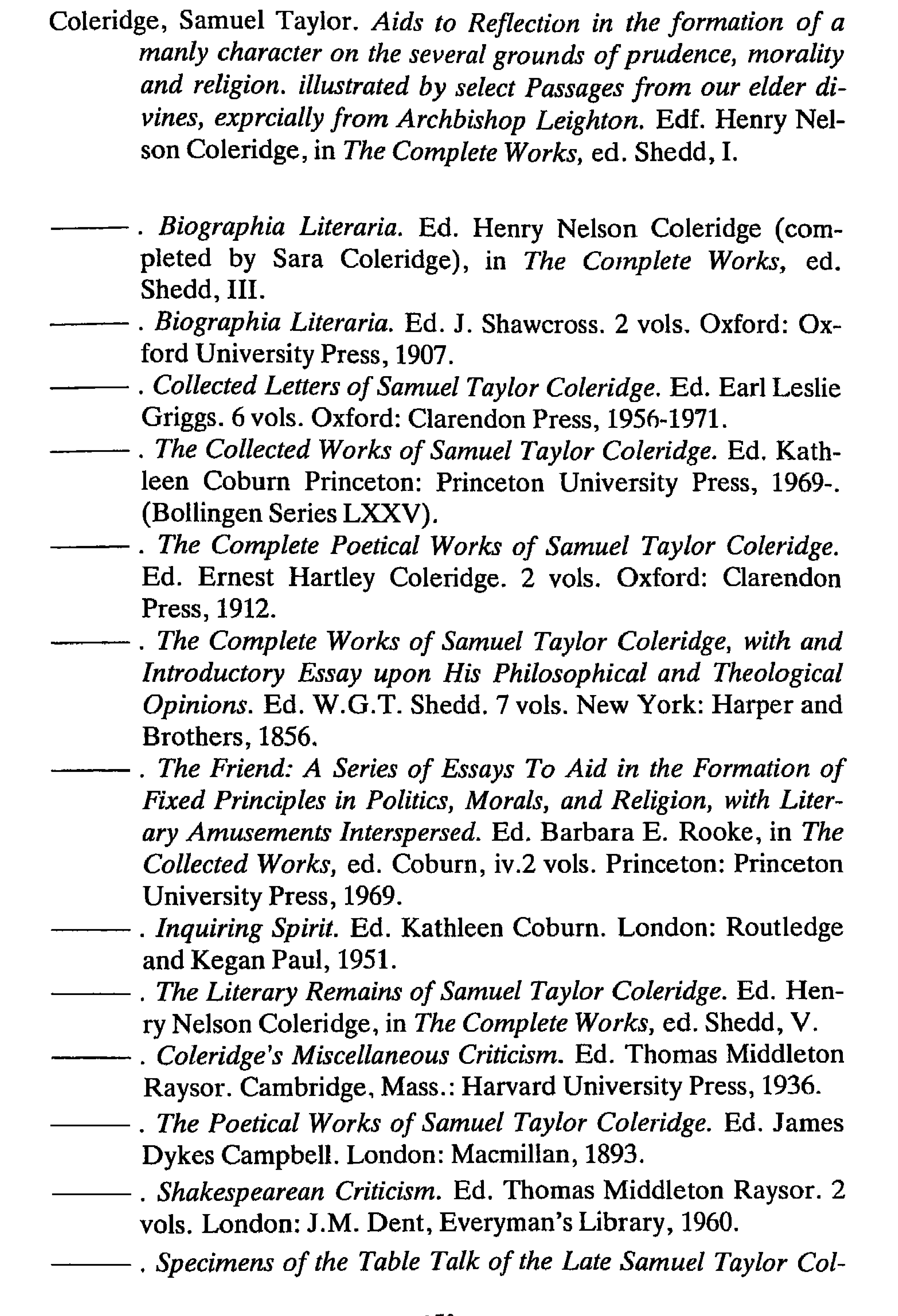
Barth, J. Robert, S.J. *Coleridge and Christian Doctrine.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Belknap Press, 1969.

Bate, W. Jackson. The Burden of the Past and the English Poet. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Belkand Press 1970.

Boulger, James D. "Coleridge on Imagination Revisited." *The Wordsworth Circle,* IV (1973), 13-24.

Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh,* ed. Charles Frederick Harrold. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1937.

Cohen, Ralph. *The Unfolding of "The Seasons."* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970.



Coleridge, Samuel Taylor. *Aids to Reflection in the formation of a manly character on the several grounds of prudence, morality and religion. illustrated by select Passages from our elder divines, exprcially from Archbishop Leighton.* Edf. Henry Nelson Coleridge, in *The Complete Works,* ed. Shedd, I.

———. *Biographia Literaria.* Ed. Henry Nelson Coleridge (completed by Sara Coleridge), in *The Complete Works,* ed. Shedd, III.

———. *Biographia Literaria.* Ed. J. Shawcross. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1907.

———. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. Earl Leslie Griggs. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1956-1971.

———. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. Kathleen Coburn Princeton: Princeton University Press, 1969-. (Bollingen Series LXXV).

———. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. Ernest Hartley Coleridge. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1912.

———. *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge, with and Introductory Essay upon His Philosophical and Theological Opinions.* Ed. W.G.T. Shedd. 7 vols. New York: Harper and Brothers, 1856.

———. *The Friend: A Series of Essays To Aid in the Formation of Fixed Principles in Politics, Morals, and Religion, with Literary Amusements Interspersed.* Ed. Barbara E. Rooke, in *The Collected Works,* ed. Coburn, iv.2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1969.

———. *Inquiring Spirit.* Ed. Kathleen Coburn. London: Routledge and Kegan Paul, 1951.

———. *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. Henry Nelson Coleridge, in *The Complete Works,* ed. Shedd, V.

———. *Coleridge's Miscellaneous Criticism.* Ed. Thomas Middleton Raysor. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936.

———. *The Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge.* Ed. James Dykes Campbell. London: Macmillan, 1893.

———. *Shakespearean Criticism.* Ed. Thomas Middleton Raysor. 2 vols. London: J.M. Dent, Everyman's Library, 1960.

———. *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Col-*

eridge. Ed. Henry Nelson Coleridge, in *The Complete Works*, ed. Shedd, VI.

———. *The Statesman's Manual; or, the Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight: A Lay Sermon, Addressed to the Higher Classes of Society* ["First Lay Sermon"], in *Lay Sermons*. Ed. R.J. White, in *The Collected Works*, ed. Coburn, vi. Princeton: Princeton University Press, 1972.

———, and William Wordsworth. See Wordsowrth, William.

Coulson, John. *Newman and the Common Tradition: A Study in the Languagr of Church and Society*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Cowper, William. *Cowper: Verse and Letters*. Ed. Brian Spiller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

Gragg, Gerald R. *Reason and Authority in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

Crane, Ronald S., ed. *A Collection of English Poems, 1660-1800*. New York: Harper and Row, 1932.

Dryden, John. *Prose 1668-1691, Essay of Dramatick Poesie and shorter Works*. Ed. Samuel Holt Monk, in *The Works of John Dryden*, ed. Edward Niles Hooker and H.T. Swedenberg, xvii. Berkeley: University of California Press, 1971.

Eliot, T.S. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1932.

Feidelson, Charles, Jr. *Symbolism and American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Books, 1953.

Fogle, Richard Harter. *The Idea of Coleridge's Criticism*. Perspectives in Criticism, 9. Berkeley: University of California Press, 1962.

Garber, Frederick. *Wordsworth and the Poetry of Encounter*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.

Haven, Richard. *Patterns of Consciousness: An Essay on Coleridge*. Amherst, Mass.:The University of Massachusetts Press, 1969.

Honig, Edwin. *Dark Conceit: The Making of Allegory*. New York: Oxford University Press, Galaxy Books, 1966.

House, Humphry. *Coleridge: The Clark Lectures, 1951-52*. London: Rupert Hart-Davis, 1953.

Kahler, Erich. "The Nature of the Symbol." *Symbolism in Religion and Literature*, ed. Rollo May. New York: George Braziller, 1960. Pp.50-74.

Knights, L.C. «Idea and Symbol: Some Hints from Coleridge." *Coleridge: A Collection of Critical Essays*, ed. Kathleen Coburn. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967. Pp.112-122.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience.* New York: W.W. Norton, The Norton Library, 1963.
Lewis, C.S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition.* New York: Oxford University Press, Galaxy Books, 1958.
Lovejoy, Arthur O. "Coleridge and Kant's Two Worlds." *Essays in the History of Ideas.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1948.
McFarland, Thomas, P. "The Symbiosis of Coleridge and Wordsworth." *Studies in Romanticism,* 11 (1972), 263-303.
Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers.* New York: Schocken Books, 1965.
Newton, Eric. *The Romantic Rebellion.* New York: Schocken Books, 1964.
Perkins, David, ed. *English Romantic Writers.* New York: Harcourt, Brace and World, 1967.
———. *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959.
Politzer, Heinz. *Franz Kafka Parable and Paradox.* Rev. ed. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, Cornell Paperbacks, 1966.
Prickett, Stephen. *Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth.* Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
Richards, I.A. *Coleridge on Imagination.* Bloomington, Ind.: Indiana University Press, Midland Books, 1960.
Schillebeeckx, Edouard, O.P. *Christ the Sacrament of the Encounter with God.* New York: Sheed and Ward, 1963.
Shea, John. "Human Experience and Religious Symbolization." The Ecumenist, 9 (1971), 49-52.
Spacks, Patricia Meyer. *The Poetry of Vision: Five Eighteenth Century Poets.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
Tennyson, G.B. *"Sartor" Called "Resartus."* Princeton: Princeton University Press, 1965.
Tillich, Paul. *Dynamics of Faith.* Workd Perspectives, vol.10. New York: Harper, 1956.
Warren, Robert Penn. *Selected Essays.* New York: Vintage Books, 1958.
Waston, George. *Coleridge the Poet.* London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
Wendling, Ronald C. "Coleridge and the Consistency of 'The Eolian Harp'." *Studies in Romanticism,* 8 (1968), 26-42.

White, William Hale ("Mark Rutherford"). *The Autobiography of Mark Rutherford, Dissenting Minister.* 2nd ed. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1936.
Willey, Basil. *The Eighteenth Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period.* Boston: Beacon Press, 1961.
Wordsworh, William. *Literary Criticism of William Wordsworth,* ed. Paul M. Zall. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1966. (Regents Critics Series).
———. *The Prelude;* or, *Growth of a Poet's Mind.* Ed. Ernest de Selincourt; 2nd ed., rev. by Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press, 1959.
———. *Wordsworth: Poetical Works.* Ed. Thomas Hutchinson; rev. by Ernest de Selincourt. London: Oxford University Press, 1950.
———, and Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads: The Text of the 1798 edition with the additional 1800 Poems and the Prefaces.* Ed. R.L. Brett and A.R. Jones. London: Methuen, 1963.

عمَّ يتحدثُ هذا الكتاب؟

يضع هذا الكتابُ على مائدة فكرك، عزيزي القارىء، ضرباً من الدراسات العميقة التي تتناول لوناً شعريًّا متميّزا، هو «الشعرُ الرومانسيّ» عند علَمَينْ من أبرز أعلامه في تاريخ الأدب العالمي: كولريدج و وردزورث.

ولا يجانب المتأمِّلُ الصّوابَ إن هو قال إنّ مؤلِّف هذا الكتاب قدّم الكثير من عصارة فكر مستنير ونظر ثاقب. فقد ميّز بين الرمز وكلّ من المجاز والقصّة الرمزيّة، وخلّص إلى القول إنّ الرمز هو السبيل الوحيدة لعناق المطلق. وتبينّ ضربَينْ من الشعر، سمّىٰ أحدهما: «شعر اللّقاء» وسمّىٰ الآخر «شعر الإشارة». وشعر اللّقاء هو شعر الرمز الذي يصدر عن رؤيةٍ شعرية قائمة على إدراك العلاقات المتبادلة والعميقة والمتأصّلة بين الفكر والشعور، وبين العقل والطبيعة، وبين الطبيعة والمتعالي. أما شعر الإشارة فذلك الشعر الذي يشير دون أن يلتحم، وينبِّه دون أن يلابس.

كان همُّ المؤلّف ـ وهو أستاذ في جامعة ميسوري في الولايات المتحدة ـ في دراسة الخيال الرمزيّ عند كولريدج و وردزورث دراسة دقيقة؛ ابتغاء الوصول إلى بعض المبادىء العامة التي تحكمُ الشعرَ الرومانسيّ؛ لأنّه رأى أنّ المظاهر الرمزيّة عند الشعراء الرومانسيّين، ومن ثمّ المظاهر الدينيّة، كثيراً ما أُهملت أو صُرفت عن وجهتها الصحيحة. وكانت مسألة «الرّمز» عند كولريدج خاصّةً شغلَه الشاغل، حيث انتهى إلى الاستيقان أنها تقف في صميم مسعاه الفكريّ الشامل، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النقد أم في الفلسفة. ويختم المؤلّف مؤلَّفه بمقالٍ عن «السّياق الديني للرّمز»، وذلك بعد أن فقدت الأشياءُ والكلمات بُعْدَها المقدّس، وصارت الحداثةُ الأدبيّة تعبّر عن إحساس بالضياع والعزلة؛ نظراً إلى أنّ الإنسان يُفصَل عن الطبيعة، وعن الآخرين، وعن خالقهِ «سبحانه». ويرى المؤلف أنّه من خلال الرمز وجده يستطيع الشاعر أن يعبّر عن المتعالي والروحيّ في التجربة الإنسانيّة.

إلى ذلك كلّه رمىٰ المؤلّف، وقد أعدّ ما استطاع من قوّة، أمّا أمرُ التوفيق في الإصابة فمتروكٌ تحديدُه لك ـ أيّها القارىء الحصيف الباحث عن الحقيقة.

«عيسى علي العاكوب»

السعر : 4 دولارات اميركية او ما يعادلها